LA CHANSON POLYPHONIQUE FRANÇAISE DU XVIe SIECLE

Jean-Pierre Ouvrard

Guide Pratique



Centre d'Art polyphonique de Bourgogne

Centre d'Etudes polyphoniques et chorales de Paris

LA CHANSON POLYPHONIQUE FRANÇAISE DU XVIe SIECLE

Guide Pratique

Jean-Pierre Ouvrard

Maître Assistant
au Centre d'Etudes Supérieures
de la Renaissance (Université de Tours)

Centre d'Art polyphonique de Bourgogne

Centre d'Etudes polyphoniques et chorales de Paris

TABLE DES MATIÈRES

EN GUISE D'INTRODUCTION

XIXe

Quand Victor Hugo, en plein XIXe siècle, déclare "que la musique date du XVIe siècle", ce qu'il énonce en paradoxe est une réelle conviction, celle d'une poignée d'hommes, artistes et intellectuels, à qui quelques érudits curieux et intrépides viennent de révéler cette musique. Ce qui dénonce, aujourd'hui, un autre paradoxe : *que la musique de la Renaissance ne date que du XIXe siècle* (1).

C'est, en effet, dans la première moitié de ce siècle qu'apparaissent, grâce à des hommes comme Alexandre Choron (1771-1834), François-Joseph Fétis (1784-1871), le Prince de la Moskowa (1803-1857), les premières manifestations d'une pratique archéologique de la musique, les premiers "monuments" d'un *musée musical* (2) qu'on ne cessera désormais de développer. La musique religieuse du XVIe, et en particulier Palestrina, sont au premier rang de l'inventaire de ce musée.

FETIS ET SES CONCERTS HISTORIQUES

On y trouve aussi, en bonne place, la musique profane, notamment des chansons françaises polyphoniques. C'est sans doute à Fétis qu'il faut attribuer le coup d'envoi de la pratique de ce répertoire, avec le second de ses *Concerts Historiques* donné à Paris le 16 décembre 1832 : *La Musique du seizième siècle à l'église, au concert, au bal.* Au cours de ce programme, fort copieux — il aurait duré quatre heures... — on a pu entendre, entre autres, des "Chansons françaises à quatre et cinq voix, par Clément Janequin et Claude Goudimel (1530 à 1572)" (3), ainsi qu'une *"Pavanne"* (sic) "alternativement chantée et jouée par les instruments" (4). Il est très vraisemblable qu'il s'agit là de la célèbre pavane de Thoinot Arbeau, *Belle qui tiens ma vie,* dont le succès dans les milieux choraux ne s'est jamais démenti jusqu'à nos

LA PAVANE

---

(1) Pour mieux comprendre cette idée et la resituer dans l'histoire globale des mouvements de *chant choral,* on relira avec profit l'article de Jean-Yves Hameline, "Que le *chant choral* ne date que d'hier" dans *Le chant choral, pour quoi faire ? (Chant choral* n° 1, 1973).

(2) Comme dit Jean-Yves Hameline (art.cit.) "résurrection d'œuvres désolidarisées des pratiques réelles qui leur avaient donné naissance et forme".

(3) *Revue musicale* n° 40 (3 novembre 1832).

(4) *Revue musicale* n° 47 (22 décembre 1832).

jours (5). On la retrouve en 1843 dans le *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique... sous la direction de Monsieur le Prince de la Moskowa* (6), et l'on sait que Charles Gounod en écrira plus tard une harmonisation.

TUBES

Il est très curieux de remarquer que quelques titres du répertoire, véritables chevaux de bataille des mouvements choraux du XXe siècle, étaient lancés avant 1850 : *Belle qui tiens ma vie, Alta Trinità* (voir note 5), *La Bataille de Marignan*, et le fameux *Ave Maria* d'Arcadelt qui s'est révélé plus tard n'être qu'une adaptation d'une chanson à 3 voix du même musicien (*Nous voyons que les hommes*), commise en 1842 par Pierre Louis-Philippe Dietsch (1808-1865) (7). Ce n'est donc pas tout à fait un paradoxe que de dire que la chanson Renaissance des chorales du XXe siècle date

FAUX

du XIXe. L'existence, assurée ou présumée, de certains *faux* en ferait une quasi vérité. La question reste ainsi posée pour un autre de nos "tubes", *Mon cœur se recommande à vous* (à 4) de Lassus (?) (8).

PIONNIERS

C'est incontestable, notre pratique actuelle du répertoire de la Renaissance a une dette considérable envers ces pionniers et leurs successeurs immédiats : Charles Bordes (1863-1909) et Henri Expert (1863-1952) (9) surtout qui en réalisa de nombreuses éditions. Il n'est pas indifférent, d'ailleurs, que presque tous se préoccupèrent aussi de faire chanter cette musique, Charles Bordes avec *Les Chanteurs de Saint Gervais*, Henri Expert avec *La Chanterie de la Renaissance Française* (10). Leur enracinement dans le XIXe et dans ses mouvements de chant choral explique sans doute que, en dépit de leur connaissance de l'époque, ils se soient contentés d'une interprétation chorale, qu'ils ont léguée aux générations suivantes, par l'entremise notamment d'un mouvement comme *A Cœur Joie*. Dans les années 1950, ce sont des chefs de chœur comme Stéphane Caillat et Philippe Caillard qui

(5) De même que le nom moins fameux *Alta Trinità Beata* interprété dans le même programme (Laudi Spirituali) dont Berlioz écrit : "Quelques-uns attribuent ce chœur à Monsieur Fétis qui aurait mis ainsi son ouvrage sous le puissant patronage d'un célèbre inconnu". *(Revue et Gazette Musicale* du 30 janvier 1842).

(6) Dans le cinquième volume dont voici le contenu :
La déploration de Jehan Ockeghem (Josquin des Préz), *La Bataille de Marignan* (Clément Janequin), *Sçais-tu dire l'ave, Si le longtemps, Ce faux amour, Fuyons tous d'amour le jeu, Bonjour mon cœur, Le temps peut bien, Je l'ayme bien, Si vous n'estes en bon point* (Orlande de Lassus), *Belle qui tiens ma vie* (Inconnu). Dans le volume 11, on trouve aussi *Le chant des oiseaux* (Clément Jennequin) et *Tout au rebours* (Maillart).

(7) Edition de la chanson originale et de son adaptation à paraître chez Philippe Caillard.

(8) Lassus a bien écrit une chanson sur ce texte de Marot, mais elle est à 5 voix et ne présente aucune parenté avec cette version à 4, dont on ne trouve par ailleurs aucune trace dans les sources du XVIe.

(9) On peut signaler également, en Allemagne, Robert Eitner (1832-1905), Adolf Sandberger (1864-1943).

(10) D'autres interprètes pourraient encore être signalés : Henri Opienski (Ensemble vocal *Motet et Madrigal)*, Yvonne Gouverné, La Société de Musique d'Autrefois, etc...

prennent le relais, avec le succès que l'on sait. Beaucoup, entre 1950 et 1970, ont découvert cette musique sous cette forme et avec cette sonorité chorales, qui, malgré une évolution incontestable (inséparable d'une transformation générale du chant choral qui doit alors beaucoup à des hommes comme César Geoffray) demeurent profondément et pour longtemps marquées par ces sources romantiques lointaines.

CHANT CHORAL

SONORITE AUTHENTIQUE

Parallèlement, cependant, d'autres musiciens effectuent une autre approche de la même musique, plus sensible à la recherche de sonorités "authentiques". Ce qui est déjà en germe dans la démarche d'un Fétis dont le concert historique du 16 décembre 1832 fait appel aux instruments anciens (violes, orgue, théorbe). Ce mouvement, on le sait, s'est considérablement accentué dans les deux dernières décennies : il suffit d'observer l'évolution de la discographie pour en mesurer l'impact.

Cette transformation du "modèle" sonore attaché à la chanson polyphonique du XVI[e] me semble aujourd'hui irréversible. Le présent travail voudrait donc à la fois aider à cette mutation et promouvoir un répertoire dont la pratique, me semble-t-il, s'est trouvée affectée par le heurt entre ces deux approches.

CHAPITRE PREMIER

UN PEU D'HISTOIRE

VOCALITE

Pour nos oreilles musicalement cultivées — mais cette culture n'est pas innocente, et il faudra en corriger la perception —, le premier caractère qui affecte globalement la chanson du XVIème siècle est un "sound" essentiellement vocal (1). Par quoi elle se distingue catégoriquement de ce qui la précède immédiatement, la chanson courtoise du XV[e] siècle, et en particulier de la Cour de Bourgogne (Dufay, Binchois...), caractérisée quant à elle par le mélange des timbres vocaux et instrumentaux (2). Les deux styles (on pourrait les concrétiser par Janequin d'un côté, Dufay de l'autre) s'opposent également à plusieurs titres : par le nombre des voix (communément trois au XV[e], quatre au XVI[e]), par l'invention formelle poético-musicale (le XVI[e] se libère de la contrainte des formes fixes, rondeau, ballade et virelai), par la nature du contrepoint (à la fois plus homogène et plus diversifié au XVI[e])...

CHANSON XVI[e] ≠ CHANSON XV[e]

JOSQUIN DES PRES

Dans la phase de transformation fondamentale par laquelle nous passons de l'un à l'autre, une génération de musiciens joue un rôle décisif, celle de Josquin Des Prés. L'œuvre profane de Josquin (3) est d'ailleurs tout à fait exemplaire de la modification qui s'opère à la fin du XV[e] siècle. Certaines de ses chansons, telles *Adieu mes Amours, Comment peult avoir joye, Une mousse de Biscaye,* etc... appartiennent encore en partie à l'esthétique du XV[e], notamment par le mélange des idiomes vocal et instrumental. D'autres au contraire, sont déjà tout à fait conformes au modèle XVI[e] : on pense aussitôt à *Mille regretz,* mais on pourrait également citer, pour rester dans les chansons à quatre, *Baises*

(1) Pour des raisons historiques (cf. Introduction), cette vocalité est souvent perçue comme une *choralité.*

(2) Voir, par exemple, DUFAY, Guillaume. *Cantiones. Opera Omnia.* VI. (H. Besseler, éd.). American Institute of Musicology, Rome, 1964 (Corpus mensurabilis musicae, 1.VI)
BINCHOIS, Gilles. *Die Chansons von Gilles Binchois.* (W. Rehm, éd.). Mainz. B. Schott's Söhne. 1957.
DUFAY, Guillaume. *Zwölf Geistliche und Weltliche Werke* (H. Besseler, éd.). Wolfenbüttel, Möseler, s.d. (Das Chorwerk, n° 19).
BINCHOIS, Gilles. *Sechzehn Weltliche Lieder.* (W. Gurlitt, éd.). Wolfenbüttel, Möseler, s.d. (Das Chorwerk. n° 22).

(3) Voir Bibliographie **DES 1 - 2 - 3 - 4 -**
N.B. Dans la mesure du possible, les références bibliographiques utiliseront un code (Ex. **DES 1.**) dont on trouvera l'explicitation dans l'annexe I.

moy (4) ou *Cueurs desolez* (5). Il est d'ailleurs symptomatique que ces chansons, ainsi que celles à cinq et six voix, aient été rééditées à plusieurs reprises au XVI[e] siècle (6).

A Josquin, quelques autres musiciens franco-flamands peuvent être associés : entre autres, Pierre De la Rue, Jean Mouton, Antoine de Févin, Loyset Compère, Antoine Brumel... Globalement, leurs œuvres présentent les mêmes aspects, et nous les rencontrons souvent dans les mêmes publications ou les mêmes manuscrits (7). Deux types plus particuliers, l'un archaïque, l'autre plus nouveau, s'en détachent : le *motet-chanson* et la *chanson rustique.*

MOTET-CHANSON

Les *motets-chansons,* conformément au modèle ancien du motet médiéval des XIII[e] et XIV[e] siècles, comportent, au ténor en général, un *cantus firmus* en latin emprunté au chant liturgique (8). Ce genre est utilisé en particulier dans les *déplorations* (9). En raison de la référence liturgique qu'elles intègrent au texte profane (en vulgaire), on pourrait être tenté d'assimiler ces musiques aux motets du XVI[e] et d'y voir des polyphonies chorales. L'analogie avec le motet médiéval, genre élitiste s'il en est et musique de solistes, me semble un meilleur guide : l'osmose du sacré et du profane, inhérente à la culture ancienne, n'implique nullement qu'il s'agisse d'une musique de chapelle (10).

---

(4) On en a aussi, du même Josquin, une version à 6 voix. cf. **PET 1** (p. 195) et **DES 1** vol. 2. p. 51.

(5) cf. **DES 2** p. 6. Selon H. Osthoff, cette chanson, attribuée à Josquin, serait de Benedictus Appenzeller.

(6) **DES 4** et *Trente sixiesme livre contenant XXX chansons très musicales, a quatre cinq & six parties... Le tout de la composition de feu Josquin des Prez.* Paris, Pierre Attaingnant. 1549.
Le Roy et Ballard n'ont pas consacré de volume entier à Josquin, mais plusieurs chansons sont incluses dans des recueils anthologiques (1560, 1572[2], 1578[14]). Chaque fois que cela sera possible, les sources originales seront citées avec la référence du R.I.S.M. : *Recueils imprimés, XVI - XVII[e] siècles, I. : Liste chronologique* (F. Lesure, éd.). München-Duisburg, G. Henle. 1960 *(Répertoire international des sources musicales).*

(7) Par exemple, dans les premiers imprimés musicaux publiés par O. Petrucci. *Harmonice musices Odhecaton*...1501. *Canti B*... 1502 *Canti C*...1503. cf. **PET 1 - 2 -**
Egalement dans les deux manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles, dits *Chansonniers de Marguerite d'Autriche,* cf. **A 23.**

(8) On peut en voir deux exemples, de Pipelare et Pierre De La Rue, dans **DES 2** (Chansons 8 et 13). Voir aussi **A 23.**

(9) Par exemple, de Josquin, la *Déploration sur la mort de Jean de Ockeghem.* cf. **DES 1.** vol. II. p. 56, ou Editions musicales de la Schola Cantorum, ou *The Medici Codex of 1518* (E.E. Lowinsky, éd.) Chicago and London, The University of Chicago Press. 1968. p. 338 (Monuments of Renaissance Music. IV.)
N.B. La source originale (voir, par exemple, **DES 4**) présente la musique entièrement en notation noire (symboliquement), et sans clef. La transcription de Lowinsky en mode de mi transposé sur la me paraît sonner trop haut pour le caractère de la musique. La transcription en mi me semble préférable.

(10) Il ne faut pas oublier que, pour l'essentiel, ces musiques, même profanes, sont l'œuvres de clercs nourris, plus que quiconque, de culture religieuse et de symbolisme liturgique.

CHANSON RUSTIQUE

La *chanson rustique,* selon l'expression des Recueils de Poésie (11), s'apparente elle aussi à la technique d'écriture sur *cantus firmus.* Elle est l'élaboration polyphonique, savante, d'une mélodie empruntée *(cantus prius factus)* qu'on peut, dans certains cas, supposer populaire. C'est sans doute le cas, chez Josquin, de *Adieu mes amours,* dont la mélodie est aussi traitée par Jean Mouton (12), de *Petite Camusette,* déjà exploitée par Ockeghem (13) avant d'être reprise par Antoine de Févin (14) et d'autres après lui (15). Les différentes versions polyphoniques de la chanson célèbre *L'amour de moy s'y est enclose* (16) appartiennent également à cette catégorie. On peut d'ailleurs l'étendre aux nombreuses chansons de cette époque caractérisée par une inspiration popularisante (17).

MODELE XVIe

Donc, dès les premières années du siècle, le modèle général de ce que sera la chanson polyphonique du XVIe est déjà confectionné. On peut en voir un exemple-type, dans la chanson à quatre, *Cueurs desolez,* attribuée à Josquin en 1529 (18) et à Benedictus Appenzeller en 1542, dont on pourra entendre une belle interprétation par l'Ensemble anglais *Musica Reservata* (19) : vocalité (toutes les voix sont chantables), texte de forme libre (cinquain de décasyllabes, polyphonie à quatre voix, contrepoint très homogène...

Avant d'aller plus avant dans cette description historique et stylistique du répertoire, il peut être utile de voir plus précisément

---

(11) *Chansons nouvellement composées sur plusieurs chants tant de Musique que Rustique...* Paris, Jean Bonfonds, 1548.
On trouve aussi l'expression chez Jean Molinet et chez Noël Du Fail.

(12) cf. **A 15** p. 14

(13) La chanson de Ockeghem est rééditée dans **A 23,** ainsi que dans *The Mellon Chansonnier* (L. Perkins and H. Garey, éd.) New Haven and London, Yale University Press, 1979.
N.B. Dans cette chanson, les quatre voix sont pourvues de textes et sont donc chantables sans le secours d'instruments. La chanson de Josquin est rééditée, entre autres, chez Salabert (cf. **C4**)

(14) Editée par Aimé Agnel sous le nom de Josquin des Prés. cf. **C 5** (*Plein Jeu* 132).

(15) Willaert, Crecquillon (1572[2]).

(16) Cf. **A 6** p. 138 et 142 et *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus* (A. Geering et H. Trümpy, éd.). Bâle. Bärenreiter 1967. (Schweizerische Musikdenkmäler. Bd 5.) p. 79.81.82.

(17) Par exemple, *Au bois, au bois madame* de Pierre Moulu, *La la l'oysillon du bois* de Jean Mouton et autres chansons dans lesquelles on retrouve les caractères typiques de la chanson populaire *("Au joly bois madame savez-vous qu'il y a",* ou *"Mon père m'a mariée, à ung vilain m'a donnée..."* etc...). Pour des chansons de ce type en édition moderne, voir **A 6.**

(18) 1529[3].

(19) Disque ARGO ZRG 793.

comment ces chansons se présentent le plus communément. Je prendrai donc comme cobaye le type le plus courant, la chanson à

PARTITION

quatre parties. Il importe d'abord de savoir que les quatre voix de la polyphonie ne sont jamais présentées en partition, mais en parties séparées (20) : la disposition en partition incombe donc toujours à l'éditeur moderne (21). Ces quatre voix sont, de l'aigu vers le grave : *superius* (22), *contratenor* (23), *ténor* et *bassus* (24).

TESSITURES

Cette terminologie ne doit pas se confondre avec des tessitures (25). Le tableau ci-dessous donnera une idée de la diversité des registres qui sont ainsi désignés (26). On comprend donc aisément qu'il soit difficile de faire coïncider la totalité du répertoire des chansons avec le profil étroitement stéréotypé du chœur mixte moderne, composé de soprani, alti, ténors et basses (27). (28).

			CLEFS ORIGINALES			
MUSICIEN	INCIPIT	SOURCE	SUPERIUS	CONTRA TENOR	TENOR	BASSUS
PASSEREAU	Et gentil mareschal	1534^{12}	sol 2	ut 1	ut 1	ut 3
PASSEREAU	Sur la rousée	1536^{4}	sol 2	sol 2	ut 2	ut 3
JANEQUIN	Au premier jour (29)	1545^{10}	sol 2	sol 2	ut 1	ut 4
PASSEREAU	Ce joly moys de may	1538^{13}	sol 2	sol 2	ut 2	ut 3
HESDIN	Helas ma dame a quoy	1530^{5}	ut 1	ut 1	ut 1	ut 3
HESDIN	S'il est a ma poste	1529^{2}	ut 1	ut 1	ut 2	ut 4
CLEMENS	Oncques amour	1549^{29}	sol 2	ut 2	ut 3	ut 4
CERTON	Prestez m'en l'ung	1534^{13}	ut 1	ut 3	ut 3	ut 4
SERMISY	O cruaulté	1528^{8}	ut 1	ut 3	ut 3	fa 3
LE RAT	O cruaulté	1551^{9}	sol 2	ut 2	ut 4	fa 4
JANEQUIN	O cruaulté	1540^{12}	ut 1	ut 3	ut 4	fa 4
RICHAFORT	Le temps qui court	1545^{16}	ut 4	ut 4	ut 4	fa 4
CANIS	Si par souffrir (à 5)	1543^{15}	ut 3 / ut 4	ut 4	ut 4	fa 4
SERMISY	Le feu d'amour	1543^{11}	ut 2	ut 4	ut 4	fa 5

(20) Soit réunies dans le même volume, soit en deux, ou encore en quatre volumes (un par voix). Il s'agit, bien entendu, des imprimés, qui représentent la plus grande partie des sources. La présentation dans les sources manuscrites est similaire.

(21) Il faut entendre par ce terme le transcripteur, responsable scientifique d'une édition.

(22) On trouve aussi *cantus, discantus,* ou *dessus.*

(23) Egalement *altus. Haute-contre* est un terme tardif (fin XVIe, début XVIIe).

(24) Plus tard, le ténor sera désigné par *taille,* ou *haute-taille,* le bassus par *basse-taille* ou *basse-contre.* Les voix supplémentaires sont désignées par la numérotation latine, *Quintus* ou *Quinta Pars, Sextus* ou *Sexta Pars,* plus tard en français, *Cinquième,* etc...

(25) Ainsi, dans les deux chansons à 3, *Je suis aymé* de Crecquillon (1552^{10}), les parties de ténor et de supérius ont exactement la même tessiture et sont écrites en clé de sol 2ème ligne (le bassus est en ut 2).

(26) Il en était, d'ailleurs, de même au XVe. A titre d'exemple, dans la chanson de Busnoys, *Bel Accueil (Chansonnier Mellon),* les trois parties, cantus, ténor et contraténor, sont toutes en ut 4.

(27) La connaissance des clés utilisées dans la source originale suffit à désigner la tessiture et l'ambitus des voix. En effet, on n'utilise pratiquement pas les lignes supplémentaires et il est rare de changer de clé au cours d'une chanson. Ainsi, la clé d'ut 4 désigne une tessiture de ténor .

Les tessitures les plus fréquemment utilisées, surtout avant 1550, sont en fait : mezzo-soprano, voire haute-contre (superius : ut 1), deux ténors (contraténor : ut 3, ténor : ut 4) et basse (bassus : fa 4). Après 1550, et vers la fin du siècle, les registres légérement plus élevés — donc plus proches des tessitures du quatuor mixte moderne — sont plus courants : soprano (supérius : sol 2), alto ou haute-contre (contraténor : ut 2), ténor (ut 3) et baryton (bassus : fa 3). La pratique actuelle en chœur mixte implique donc, de toute façon, une sélection dans le répertoire, ainsi que la transposition éventuelle (30) — déjà assurée par les éditions pratiques à destination chorale (31).

De Josquin à Claude Le Jeune ou à Sweelinck, ce modèle polyphonique (32) traverse le XVI[e] siècle. Il est pourtant possible d'y distinguer plusieurs groupes.

CHANSON FRANCO-FLAMANDE

1.1. A la génération de Josquin succède ce qu'on peut appeler l'école franco-flamande. Il s'agit de musiciens des provinces du nord qui, bien que flamands, composent sur des textes français (33). Ils continuent la tradition du grand contrepoint de type "gothique", tout en imitant parfois le style des parisiens (cf.2...). Leurs chansons sont publiées par l'éditeur anversois Tielman Susato, à partir de 1543 (34). Parmi les compositeurs les plus marquants de ce groupe, on peut citer : Nicolas Gombert, Jacques Clemens non Papa, Adrien Willaert, Thomas Crecquillon, Pierre de Manchicourt.

1.2. Dans la deuxième moitié du siècle, Susato sera relayé par Hubert Waelrant et Jean Laet (à partir de 1554), puis par Pierre Phalèse. Des compositeurs plus jeunes apparaissent alors, tels

---

(28) Ce tableau insiste à dessein sur les combinaisons de tessitures plus inhabituelles au détriment des tessitures les plus fréquemment utilisées, représentées ici par la chanson de Janequin *O cruaulté*. Les clés désignent approximativement les tessitures suivantes :
sol 2 = soprano ut 1 = mezzo-soprano
ut 2 = contralto ou haute-contre ut 3 = ténor élevé
ut 4 = ténor fa 3 = baryton fa 4 = basse
fa 5 = basse très grave (rare).

(29) Cette chanson présente un caractère exceptionnel qui semble attester cependant que la terminologie des tessitures était déjà perçue. Le ténor porte l'indication *tertius superius*.

(30) Il va de soi que cette pratique a ses limites, voire ses inconvénients — le caractère d'une chanson peut s'en trouver altéré. Tout le répertoire n'est donc pas adaptable au chœur ou au quatuor vocal traditionnel.

(31) Cf. *Annexe 1* - **C1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7**

(32) La description donnée ici n'est que partielle : d'autres éléments viendront s'y ajouter plus loin.

(33) Parfois, d'ailleurs, les mêmes textes que les musiciens parisiens.

(34) Catalogue complet dans MEISSNER, V. *Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato : eine bibliographische Studie zur niederländischen Chanson Publikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.* Berlin, Merseburger 1967. (2 vol.)
Une partie des publications de Susato est rééditée en fac-simile. cf. **SUS 2 à 16.**

Jacques Arcadelt, Hubert Waelrant, Philippe de Monte, Pevernage, Corneille Verdonck, Noël Faignient, Severin Cornet, Sweelinck... Bien qu'il soit relativement inclassable (35), on ne saurait oublier Roland de Lassus.

CHANSON PARISIENNE

2.1. Parallèlement, un autre groupe, particulièrement actif, est constitué autour de l'imprimeur Pierre Attaingnant, dont la production s'étend de 1528 à 1550 (36). Il inaugure l'imprimerie musicale en France, suivi une dizaine d'années plus tard par Jacques Moderne à Lyon (37). Il s'agit là de la chanson dite *parisienne :* Claudin de Sermisy, Clément Janequin, Pierre Certon, Passereau, Sandrin, etc... Stylistiquement, leurs œuvres se caractérisent par une tendance plus nette à la simplification du contrepoint (sous l'influence de la frottole italienne) qui permet une déclamation plus claire, ainsi que par la vivacité rythmique. A ce groupe de musiciens, quelques poètes sont étroitement associés : Melin de Saint-Gelais, et surtout Clément Marot (38). Avec eux, et bien d'autres, obscurs ou anonymes (39), la chanson achève de se libérer des formes fixes du XV[e], au profit de *l'épigramme* (de *tailles* variables : quatrains, cinquains, huitains, dizains...) et de la *chanson* (40), avant de s'intéresser au *sonnet.*

MADRIGAL FRANÇAIS

2.2. Après 1550, Nicolas Du Chemin ainsi qu'Adrian Le Roy et Robert Ballard assureront la diffusion de la nouvelle génération de musiciens qui, eux, accorderont leurs faveurs à Pierre de Ronsard, Antoine de Baïf, puis Philippe Desportes : Claude Goudimel, Guillaume Costeley, Roland de Lassus, Anthoine de Bertrand, Guillaume Boni, Claude Le Jeune... Avec eux, comme aussi avec les plus jeunes des franco-flamands (cf.1.2.) c'est l'influen-

---

(35) Son activité dans le domaine français est très liée à Adrian Le Roy et Robert Ballard, donc au milieu parisien. Cependant, les premières chansons françaises publiées par Lassus ont paru chez Susato (1555[19]) cf. **SUS 16.**
N.B. La totalité des chansons du *Mellange d'Orlande de Lassus* (Paris, Le Roy et Ballard. 1570) ont été transcrites en notation moderne par Nestor Zadoff dans une thèse (inédite) de l'Université de Tours.

(36) 1553, si l'on considère la succession de sa veuve. Catalogue complet dans HEARTZ, Daniel. *Pierre Attaingnant Royal Printer of Music.* Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 1969.

(37) Catalogue complet dans POGUE, S. *Jacques Moderne : Lyons Music Printer of the sixteenth century.* Genève, Droz. 1969.

(38) Cf. ROLLIN Jean. *Les chansons de Clément Marot : étude historique et bibliographique.* Paris, Fischbacher. 1951.
LESURE François. "Autour de Clément Marot et de ses musiciens" in *Revue de Musicologie* XXIII -1951.
Voir aussi le disque *Marot et ses musiciens* par l'ensemble *Per cantar e sonar* (Erato STU 71218).

(39) Avant 1566, les sources musicales ne mentionnent jamais les noms des poètes.

(40) Littérairement, la *chanson* est un genre strophique (cf. les *chansons* de Marot). Cependant, les sources musicales de la première moitié du siècle ne présentent habituellement que la première strophe. Quand on peut identifier le texte, il est possible de compléter les strophes manquantes à l'aide des sources littéraires. (cf. plus loin chap. IV. 4.).

ce de l'esthétique italienne du madrigal qui se fait sentir, à tel point qu'on a pu parler de *madrigal français* (41).

CHANSON EN FORME D'AIR

3.1. Au sein de ce groupe, un courant original se dégage petit à petit, qui conduira à l'épanouissement baroque de l'*air de cour.* Il importe d'ailleurs de rappeler que, si l'air de cour s'est imposé comme pratique du chant monodique accompagné au luth (42), il a aussi existé comme pratique polyphonique (43) : c'est dans le moule stylistique de la chanson polyphonique qu'il prend forme dès les années 1545-1550, sous les noms de Sandrin, Arcadelt, Gentian, Mornable, Certon (44), etc... Adrian Le Roy le désignera sous le terme de *chansons en forme de voix de ville* (45). Il s'agit de chansons strophiques traitées dans un style strictement homophone et syllabique (46). Bonnet, Tessier, Caiétain, Bataille, Nicolas de la Grotte s'illustreront également dans ce genre.

MUSIQUE MESUREE A L'ANTIQUE

3.2. C'est dans ce contexte que se mènent les expériences de musique mesurée à l'antique, sous la conduite d'Antoine de Baïf et de Thibaut de Courville qui fondent en 1570 l'*Académie de Poésie et Musique.* Les musiciens les plus marquants y sont Jacques Mauduit, Eustache du Caurroy et surtout Claude Le Jeune.

VARIETE

Sur les pistes que peut suggérer ce cadre sommairement établi, rien ne peut remplacer, pour une connaissance plus profonde, la fréquentation directe du répertoire (47). C'est seulement ainsi qu'on découvrira l'extrême variété des objets musicaux désignés par le même terme, *chanson française.*

---

(41) DOBBINS, Frank. "Les madrigalistes français et la Pléiade" dans *La Chanson à la Renaissance* (J.M. Vaccaro, éd.) Tours, Van de Velde, 1981.

(42) Cf. GEROLD, Théodore. *L'art du chant en France au XVIIème siècle.* Strasbourg. Publications de la Faculté des Lettres. 1921. Une anthologie de l'Air de cour a été publiée par André Verchaly aux éditions Heugel : *Airs de cour pour voix et luth 1603-1643.* Paris. 1961. Voir aussi *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle.* Paris, Droz 1934.

(43) Voir, par exemple, **PLAN** et **A 13.**

(44) *Premier Livre de chansons, en quatre volumes, nouvellement composées en musique à quatre parties, par M. Pierre Certon...* Paris, Adrian Le Roy et R. Ballard. 1552. Première publication entièrement consacrée à ce style. La chanson bien connue, *J'ay le rebours,* en est extraite (Réédition légèrement remaniée en 1564).

(45) D'abord comme monodies accompagnées dans le *Second Livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville...* Paris, le Roy et Ballard. 1555 (Réédition en fac-simile. Monaco. Chanterelle 1979) puis pour quatre voix dans *Le Premier Livre de chansons en forme de vau de ville...* Paris, Le Roy et Ballard. 1573. On y retrouve notamment les mêmes timbres déjà traités par Certon (1552 et 1564), dont un certain nombre sont en fait des chansons à danser, designées comme telles dans *le Second livre de guiterre* (Pavanes, Branles, Gaillardes...).

(46) Désormais, les sources musicales présentent la totalité des strophes.

(47) Elle est maintenant possible, dans une assez large mesure, grâce aux nombreuses éditions modernes. cf. *Annexes 1 et 2.*

POLYPHONIE

Variété de la polyphonie, d'abord : de 2 à 8 voix, dans des types d'écritures variés, de l'homophonie la plus stricte (48) aux contrepoints les plus complexes (49) et les plus rigoureux, sous la forme même du canon...

TEXTES POETIQUES

C'est aussi des textes que vient la diversité. Le genre le plus important reste, bien sûr, la chanson amoureuse (50) : galante ou élégiaque, selon qu'elle chante l'amour heureux ou malheureux, elle est l'héritage des chansons courtoises du Moyen-Age finissant, mais elle sait aussi, au contact des poètes à la mode (Marot, puis Ronsard, surtout), se mettre au goût du jour. A côté de ces textes lyriques, la chanson narrative et à personnages (''*avec propos*'' comme dit Marot) a des allures moins recommandables : c'est qu'elle a frayé avec le peuple des farces et des tréteaux, souvent d'ailleurs par l'intermédiaire des poètes, tels Marot ou ses émules. L'amour y est souvent franchement paillard voire obscène. A ces genres principaux (certainement les 3/4 du répertoire), il faut pourtant ajouter les autres, quantitativement moins importants : chansons descriptives — celles de Janequin sont bien connues (51) — chansons à boire, chansons guerrières, chansons rustiques, chansons de métier, chansons à danser (52).

SONORITE

Il reste que la diversité musicale des chansons du XVIe nous échappera en grande partie, tant que nous nous contenterons de l'appréhender quasi abstraitement, ou en la réduisant à une sonorité *labellisée* et qui plus est relativement anachronique, celle du chœur mixte moderne. Déjà, pourtant, le recueil de chansons du XVIe, dans sa matérialité même, est instructif : le plus souvent, quatre petits volumes de format oblong (53), comme on peut le voir nettement dans le tableau anonyme du musée de l'Hôtel Lallemant à Bourges (voir l'illustration de couverture). Il est clair que les quatre parties de la polyphonie vocale sont tenues par des solistes. Certaines éditions du lyonnais Jacques Moderne *(Le Paran-*

SOLISTES

(48) Bon nombre de chansons de Sermisy par exemple, les *voix de ville* de Certon, Le Roy, etc..., la musique mesurée à l'antique.

(49) Les chansons de Gombert et de Jacques Buus, par exemple.

(50) Quelques exceptions mises à part, la chanson est essentiellement amoureuse.

(51) Sur ce sujet, voir l'article ancien mais bien documenté de Michel Brenet : ''Essai sur les origines de la musique descriptive'', dans *Musique et musiciens de la vieille France.* Paris, Félix Alcan. 1911.

(52) S'il est justice de reconnaître le rôle essentiel que le mouvement de chant choral a pu jouer pour la connaissance de la chanson française, on est cependant obligé d'en reconnaître aussi les limites. Elles sont de deux ordres. Techniques d'abord : je les ai évoquées plus haut à propos des tessitures. Morales aussi : un bon nombre de chansons, d'un intérêt musical inconstestable, se sont vues véritablement censurées pour le caractère licencieux de leurs textes. On est allé même, quand l'intérêt musical était jugé supérieur sans doute, jusqu'à modifier le texte. Voir, par exemple, les éditions d'Henry Expert de *La Guerre* (Janequin), de *Un jeune moine* (Roland de Lassus), etc...

(53) Voir **SUS 2 à 16.**



Claudin de Sermisy. *Vous perdez votre temps. Le Parangon des Chansons. Septiesme Livre... fo 20.* Lyon. Jacques Moderne. 1540[17)]
(Cliché Bayer. Staatsbibliothek, Münich)

gon des Chansons) sont encore plus explicites : les quatre parties diposées en vis-à-vis deux à deux sont réunies en un seul volume. Pour chanter, les chanteurs posent le livre ouvert sur la table autour de laquelle ils s'assoient. On pourra en faire l'expérience avec la chanson *Vous perdez temps* de Claudin de Sermisy reproduite page précédente.

MUSIQUE DOMESTIQUE

Ainsi située, la chanson ne se perçoit pas comme un objet de concert, au sens moderne du terme, contrairement à ce que nous suggèrent nos habitudes. C'est avant tout un plaisir convivial partagé en privé, *"pour s'esjouir... ès maisons"* comme dit Goudimel à propos de ses psaumes polyphoniques précisément conçus sur le modèle de la chanson (54). Rabelais l'associe, ainsi que le jeu des instruments, aux jeux de société : *"Après grâces rendues, se adonnoient à chanter musicalement, à jouer d'instruments harmonieux, ou de ces petitz passetemps qu'on faict ès chartes, ès dez et guobeletz..."* (55). Wangermée (56) cite un manuel de conversation néerlandais (vers 1540) qui met en scène une famille bourgeoise de Bruxelles à la fin d'un repas. En voici quelques extraits :

Me Jacob — *Et maintenant ne chanterions-nous pas une chanson ?...*
Willeken — *Quels livres voulez-vous, Monsieur ?*
Me Jacob — *Les livres en 4 et en 3 parties... Va les chercher Antoine et choisis nous quelque chose de beau.*
Antoine — *Eh bien ! Monsieur, voulez-vous entendre une chanson à 4 ?... Dierick, voilà le supérius. Est-ce trop haut pour toi ? Les enfants pourront t'aider.*
Rombout — *Donnez-moi la partie de basse-contre.*
Antoine — *Je vais chanter le ténor.*
Dierick — *Qui va chanter la haute-contre ?*
Ysaias — *Moi, je vais la chanter.*
Dierick — *Qui est-ce qui commence ? Est-ce toi Ysaias ?*
Ysaias — *Non pas moi, j'ai une pause de quatre temps.*
Antoine — *Et moi une de six... Commence toi, Rombout.*
Rombout — *Oui, je n'ai qu'un soupir. Mais, prenons le ton...*

Un tel dialogue s'adapterait aisément à l'une ou l'autre des nombreuses représentations iconographiques de l'époque, où l'on peut voir un *concert vocal* (57). Notre image de la chanson devient plus concrète.

---

(54) *Les pseaumes... mis en musique a quatre parties...* Genève, François Jaqui. 1565.

(55) *Gargantua.* ch. XXIII. *Oeuvres complètes.* Paris, Gallimard. 1955. p. 75.

(56) *La musique flamande dans la société des XVe et XVIe siècles.* Bruxelles. Arcade. 1966. p. 133-134.

(57) Cf. Illustration en couverture.

VOCALE ET/OU INSTRUMENTALE

A la lumière aussi de l'iconographie, ainsi que d'autres sources d'information, il est possible de nuancer la représentation sonore que nous en avons. L'exécution uniquement vocale, par quatre chanteurs, n'est en effet qu'une des interprétations possibles. Le *concert brisé* de voix et d'instruments mêlés diversement était également pratiqué. Les titres de certains recueils l'annoncent d'ailleurs clairement : *Chansons convenables tant à la voix comme aux instruments* (58) ou *Chansons propices à jouer de tous instruments musicaux* (59). Certains sont même plus précis, comme ce recueil publié chez Attaingnant en 1533 (60) : *Chansons musicales à quatre parties desquelles les plus convenables à la fleuste d'allemant sont signées en la table cy dessous escrite par a et à la fleuste à neuf trous par b*... Comme aussi les transcriptions pour instruments polyphoniques, orgues, épinettes (61), luth, guitare ou cistre. Les luthistes eux-mêmes, par exemple, proposent des méthodes (*introduction* ou *instruction*) pour *"partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth"* (62).

IMAGES

Quelques documents iconographiques illustrent très concrètement ces pratiques. A ma connaissance, trois chansons au moins, par ailleurs connues et répertoriées dans les sources musicales, sont lisibles sur des œuvres picturales représentant des scènes de musique :

1 - *Auprès de vous* de Claudin de Sermisy (63) dans un tableau anonyme du XVIe, *L'enfant prodigue chez les courtisanes* (Paris, Musée Carnavalet) (64).

2 - *Joyssance vous donneray,* de Claudin de Sermisy (65), dans deux tableaux du Maître des Demi-Figures,

---

(58) Susato (1545[16]).

(59) Susato (1544[13]).

(60) 1533[1] .

(61) ...*Chansons musicales reduictes en la tablature des orgues espinettes manicordions et tels semblables instruments musicaulx*... Paris, Attaignant 1531.

(62) Ouvrage aujourd'hui disparu, publié en 1570, dont nous avons conservé une traduction anglaise (1574). cf. Adrian Le Roy. *Les instructions pour le luth* vol. 1. (J. Jacquot, P.Y. Sordes, J.M. Vaccaro, éd.). Paris. C.N.R.S. 1977.

(63) Trois versions, respectivement à 4, 3 et 2 voix, sont publiées dans **SERM 1** vol. III. p. 21 - 23 - 25.
La version à 4, accompagnée de la transcription pour clavier, se trouve dans **ATT 8** p. 57.
La même version seule dans **SERM 3** p. 30.
Voir liste de concordances dans ces différentes éditions.

(64) Parfois appelé *La guinguette sous François I.* On peut voir ce tableau sur plusieurs pochettes de disques, notamment *La chanson et la danse* (Erato STU 70491), *Doulce mémoire* (Argo ZRG 667).

(65) Edition moderne dans **SERM 1** vol. III. p 138 et **SERM 2** p. 27. Ainsi que dans **ATT 8** p. 192, accompagnée de la transcription pour clavier.

respectivement conservés à Bruxelles (Collection particulière) et à Vienne (Musée Harrach) (66).
3 - *Jouons beau jeu,* de Clemens non Papa (67), dans une œuvre de Dirck Barendz (Musée de Bamberg) (68).

Dans le tableau du Musée Carnavalet (cf.n° 1), la chanson de Claudin est jouée par un luth et une flûte traversière : on peut l'entendre ainsi dans un enregistrement du *Purcell Consort* (Disque *Doulce Memoire.* Argo ZRG 667) (69). Une telle interprétation est tout a fait vraisemblable et correspond à la réduction pour voix (superius) et luth (autre parties) proposée par certaines publications (70) : il suffit de substituer un instrument à la voix.

Quant au Maître des Demi-Figures, il représente deux interprétations différentes de la même chanson *Joyssance vous donneray* (cf. n° 2). Dans le tableau de Bruxelles, la chanson, mise en tablature, est jouée au luth par une femme. On peut donc la rapprocher de la version pour luth de la *Tres breve introduction...* publiée par Attaingnant en 1529 (71). La même source contient d'ailleurs une autre version, pour luth et voix (72). L'interprétation du tableau de Vienne en est proche : la chanson est exécutée par trois jeunes femmes (chant, flûte traversière et luth). Quel est le rôle de chacune ? Plusieurs solutions sont sans doute possibles. La partie chantée peut être le superius (comme dans Attaingnant), mais on pourrait imaginer aussi de chanter le ténor, voix quasi prédominante (73). Dans le premier cas, la flûte pourrait, soit doubler la voix, soit jouer le contraténor, soit encore jouer le ténor (74). Le luth, bien sûr, réduit l'ensemble de la polyphonie en s'appuyant en particulier sur la basse et les parties manquantes.

---

(66) Le tableau de Bruxelles est reproduit dans Wangermée. ouv. cit. p. 199. Celui de Vienne dans W. Salmen. *Musikleben im 16. Jahrhundert,* Leipzig, VEB Deutsche Verlag für Musik, 1976 (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Lief 9) p. 121.

(67) Edition moderne dans **CLE** vol. X. p. 29.

(68) Le tableau est reproduit dans **CLE** vol. X.

(69) Frank Dobbins a pu reconstituer et compléter la partition visible sur ce tableau. Dans le même enregistrement, on peut entendre aussi la version à 4 voix, en même temps que la transcription pour clavier (cf. note 63).

(70) *Très brève et familière introduction.* Attaignant 1529. *Hortus musarum.* Phalèse 1553 (cf. note 42).

(71) Edition moderne dans *Préludes, Chansons and Dances for Lute published by Pierre Attaingant...* (D. Heartz, éd.). Neuilly sur Seine. Société de musique d'autrefois. 1964. p. 40.

(72) Il est probable que le luthiste pouvait lui-même chanter en s'accompagnant. C'est ce qu'on est tenté de déduire de certains documents, tels le ms 87 de la Bibliothèque d'Upsala, où le texte est directement disposé sous la tablature. Dans la plupart des autres sources, le chant est présenté à part en notation figurée (connue des chanteurs, alors que la tablature n'est lisible que par les luthistes).

(73) C'est le ténor qui est adapté comme basse-dance dans *l'Orchésographie* de Thoinot Arbeau.

(74) On pourrait objecter que la flûte sonne en 4 pieds... Cependant, il semble bien que les musiciens du XVI[e] n'aient pas été très exigeants quant au respect des hauteurs.

Dans le tableau de Barendz (cf. n° 3), la chanson de Clemens non Papa est exécutée vocalement par deux ou trois chanteurs accompagnés d'une harpe.

Les combinaisons sont donc multiples : ce que les interprètes d'aujourd'hui ont désormais appris à exploiter (75).

INTIMITE JEUX ET PLAISIRS

Mais ces images (cf. n°s 1 et 3), ainsi que d'autres (76), montrent aussi autre chose : l'intimité domestique, la convivialité du décor. La chanson, plaisir d'oreille, mais aussi de sociabilité (*chanter en petite compagnie*) et de gosier (*chanter à plaisir de gorge*) y est associée aux jeux (77) et aux plaisirs des sens : fruits, vin, attouchements amoureux (78).

CONCERTS

Probablement, la chanson n'est guère sortie de ces limites domestiques et de cette fonction ludique que happée par une autre fonction, autrement ludique (au théâtre), ou circonstancielle (Fêtes de cour ou de rue, entrées royales), à moins que, devenue expérimentale, elle ne se soumette à des démonstrations publiques, devant des auditeurs astreints à s'acquitter d'un droit semestriel : *l'Académie de Poésie et Musique* avait ainsi inventé nos concerts modernes (79).

---

(75) Voir enregistrements discographiques tels ceux de *Musica Reservata, Purcell Consort, The Consort of Musick, Per cantar e sonar,* etc...

(76) Voir SALMEN, Walter. Ouv. cit. (note 66).

(77) Cf. Rabelais, cité plus haut (note 55).

(78) L'iconographie montre aussi fréquemment la musique associée aux bains. Cf. W. Salmen. ouv. cit.

(79) Pour compléter ce panorama historique, on lira avec profit le livre que Georges Dottin a consacré à la chanson du XVIème siècle (PUF. Collection *Que Sais-je ?* A paraître).

CHAPITRE SECOND

AU-DELA DE LA PRATIQUE CHORALE

SOLISTES

Les informations que je viens d'exposer au chapitre précédent impliquent tout naturellement cette conclusion : la chanson polyphonique est affaire de solistes, chanteurs et/ou intrumentistes. Elément du répertoire choral dans la pratique amateur du XX[e] siècle pour des raisons socio-culturelles historiques, elle tend à devenir en même temps l'occasion de dépasser la pratique chorale. On peut voir là, avec Jean-Michel Vaccaro (1) un moyen pédagogique, facteur de progrès pour les choristes. C'est aussi, musicologiquement, un moyen de réduire la distance que la pratique archéologique de la musique a installée au cœur de l'objet musical, entre les conditions historiques réelles de sa création et celles, actuelles, de sa consommation. Ce faisant, il y a fort à parier que le chanteur retrouvera une autre qualité du plaisir musical, faite de cette dimension conviviale et ludique que j'évoquais à l'instant.

REPERTOIRE

Cette démarche, essentielle, de la pratique en quatuor, modifie complètement l'accès au répertoire, du moins si l'on accepte de s'éloigner du stéréotype moderne du quatuor composé de soprano, alto, ténor et basse. Particulièrement, s'il est possible de substituer à l'alto un haute-contre ou un ténor (à l'aise dans l'aigu du registre), c'est un répertoire nouveau et vaste qui se trouve dès lors disponible, d'autant que les éditions modernes le rendent désormais assez largement accessible.

QUATUOR

La pratique du quatuor (ou de l'ensemble de solistes vocaux à 3, 4, 5, 6...) est sans doute un art difficile. Il me semble, cependant, qu'on ne doit pas se laisser terroriser par cette difficulté : je suis persuadé que l'ensemble de solistes est tout à fait accessible aux bons choristes. La justesse est le problème majeur auquel on doit être attentif, mais je pense qu'elle est très liée à la qualité et au style vocaux. Elle s'accommode mieux des voix directes, sans vibrato. L'émission vocale peut être, d'ailleurs, l'objet d'expé-

TIMBRES

riences guidées principalement par l'observation des timbres instrumentaux de la Renaissance, dont le sens essentiel, me

(1) "Chaque choriste doit parvenir à un état de responsabilité personnelle le plus élevé possible... Je ne vois qu'un moyen d'atteindre ce but...: faire travailler les chanteurs en quatuor vocal le plus souvent possible". Jean-Michel Vaccaro. "Le chant choral, moyen de culture et de formation musicales", dans *Le chant choral, pour quoi faire ?* (*Chant Choral* 1. 1973).

semble-t-il, se trouve dans la recherche d'une palette expressive nettement *registrée,* comme elle l'est dans l'expression littéraire (2) ou encore dans la poétique monteverdienne *(molle, temperato, concitato).* Dans cette recherche sonore, un souci devrait rester constant : celui de conserver à la chanson un espace domestique. On devine que, dans cet esprit, l'exécution en concert ne se fera pas sans compromission. Il me semble important d'en être conscient.

Par ailleurs, la pratique en solistes de ce répertoire est la condition principale de la liberté essentielle à cette musique. L'autonomie individuelle des chanteurs, nécessaire à la mise en place d'une réelle polyrythmie (cf. plus loin ch. IV. 2.), ne peut s'exercer véritablement que dans ce contexte. Enfin, l'usage de cette liberté est primordial dans deux autres domaines, ouverts du même coup à l'expérimentation : l'instrumentation et l'ornementation.

INSTRUMENTATION

La question de l'instrumentation a déjà été partiellement abordée plus haut (cf. Chap. I.). Quelques réflexions complémentaires me semblent nécessaires cependant. La règle essentielle est de tenir compte rigoureusement de l'usage sélectif des instruments au XVIe, répartis on le sait en deux catégories, *bas* et *hauts instruments :* on réservera la chanson aux bas instruments de faible volume sonore (tels que flûtes, cromornes, bassons, violes, luths, etc...). Ceci admis, trois types d'utilisation sont possibles :

1/ instruments seuls
2/ instruments et voix doublés *(colla parte)*
3/ instruments et voix combinés.

Le choix des instruments peut se faire dans deux directions : a/ ensemble homogène (instruments d'une même famille), b/ concert brisé *(broken consort,* composé d'instruments différents). Dans les possibilités 2 et 3, il est important de savoir que les flûtes, aussi bien à bec que traversières, sonnent en quatre pieds : l'unisson d'une voix de soprano sera donc réalisé par une flûte ténor. La possibilité 3 correspond à ce que les anglais ont exploité à

CONSORT SONG

l'époque élisabéthaine sous le nom de *consort song.* Bien que beaucoup de combinaisons soient possibles, la formule la plus intéressante est, en général, une voix et trois instruments (pour une chanson à quatre). Le plus communément, on fera chanter le superius. Cependant, on peut imaginer d'autres choix susceptibles de mieux mettre en valeur l'écriture de telle ou telle chanson. Alors que dans *J'ay le rebours* d'Adrian Le Roy, on fera effectivement chanter le superius, dans la version de Certon (1552), au contraire, on choisira le ténor. On retrouve dans ce cas la struc-

TENORLIED

ture du *Tenorlied* germanique, tout compte fait relativement courante dans les chansons du début du siècle ainsi que plus tard dans les *chansons rustiques,* ou encore dans certaines polyphonies des psaumes huguenots. On peut ainsi interpréter en tenorlied *Adieu mes amours* de Josquin des Prés, *J'ai veu la beauté ma mye* et *Il fait bon aimer l'oyselet* de Févin, *Je fille quant Dieu* de Vuildre.

---

(2) Voir Paul Zumthor. *Essai de Poétique médiévale.* Paris, Seuil, 1972.

Dans certains cas, la structure canonique invitera plutôt à faire chanter deux voix : ainsi, dans *Adieu mes amours* de Mouton, on opposerait un bicinium vocal (superius et ténor) à un bicinium instrumental (contraténor et bassus). Pour la même raison, alors qu'on pourrait faire chanter deux ténors dans *Petite Camusette* (à six) de Josquin, on choisirait plutôt deux sopranes dans *Je suis deshéritée* de Claude Le Jeune.

Cependant, s'il est souvent intéressant de "mêler les voix aux instruments", on reconnaîtra à l'expérience que certains types de chansons perdent de leur *grain* si elles ne sont pas entièrement vocales. Je pense, en particulier, aux chansons paillardes ou narratives dans lesquelles les jeux rythmiques associés à la manipulation phonique du texte sont un élément essentiel du tissu polyphonique.

ORNEMENTATION

Un autre champ d'expérimentation s'ouvre aussi à la pratique soliste, l'ornementation.

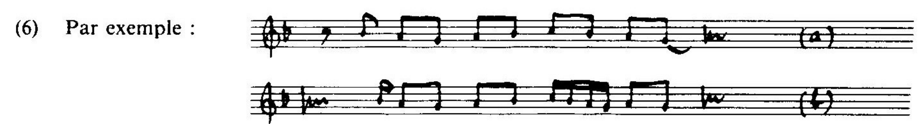
C'est bien connu, l'art de diminuer est un élément essentiel de la pratique vocale et instrumentale du XVI[e] siècle : les méthodes d'instruments sont avant tout des traités de diminution (3). Les sources du XVI[e] nous enseignent l'art de diminuer de deux manières. On pourra y trouver des tables de *passages* correspondant soit aux différents intervalles ou dessins mélodiques, soit aux formules cadentielles usuelles (4). Enfin, la plupart des traités proposent des exemples de chansons, motets ou madrigaux diminués (5). La plus grande partie de ces traités sont italiens et parus à la fin du XVI[e] siècle. Les exemples qu'ils proposent rivalisent de virtuosité et seront donc de peu d'utilité aux chanteurs moyens. Il serait dommage cependant de céder au terrorisme des virtuoses et de renoncer à toute tentative de diminution. Le meilleur moyen est certainement, pour chaque chanteur, de se constituer son propre répertoire de formules simples et passe-partout à partir des tables de Ganassi, Adrian Petit Coclico, Ortiz et autres Bassano. On peut également retenir des exemples de *passages* très simples glanés ici ou là dans le répertoire de chansons (6). Deux exemples

(3) Par exemple, Silvestro di Ganassi, *Opera intitulata Fontegara,* Venise 1535. Réédité en fac-simile chez Forni à Bologne. Traduction allemande par H. Peter, Traduction anglaise par D. Swainson. (Berlin, Lichterfelde. Robert Lienau. 1956 et 1959). Voir H.M. Brown. *Embellishing 16 th. century music.* London, Oxford University Press. 1976.

(4) Voir Mario A. Videla. *Ejemplos de ornamentacion del Renacimiento (examples of ornamentation from the Renaissance).* Buenos-Aires. Ricordi Americana 1976.

(5) Le meilleur ouvrage sur cette question (malheureusement à un prix prohibitif) est : Richard Erig, et Veronika Gutmann. *Italienische Diminutionen.* Schott. Amadeus 1979.

(6) Par exemple :



Je ne suis moins aymable Certon 1552 (a) Le Roy 1573 (b)

abordables peuvent aussi être empruntés au *Compendium musices* d'Adrian Petit Coclico (7) qui propose une ornementation (*Elegantia*) des superius et bassus de deux chansons de Sermisy, *Languir me fais* et *C'est à grand tort.* (8).

(7) *Compendium Musices descriptum ab Adriano Petit Coclico...* Nuremberg 1552. Rééd. Fac simile. Cassel, Bärenreiter 1954.

(8) On trouvera ces deux chansons et leur ornementation dans Helmuth Christian WOLFF. *Original vocal improvisations.* Cologne. Arno Volk Verlag. 1972. (Anthology of Music). p. 13 - 18.

CHAPITRE TROISIEME

LES EDITIONS MUSICALES

Depuis le début de ce siècle et les travaux de pionnier menés par Henry Expert (1), un travail considérable a été accompli dans la réédition moderne du répertoire vocal de la Renaissance, particulièrement dans les trois dernières décennies. Ainsi, les chefs de chœur et les chanteurs tentés par la musique de cette époque peuvent-ils disposer d'une somme très respectable d'éditions plus ou moins facilement accessibles.

Toutes ces publications, cependant, ne sont pas à mettre sur le même plan : elles peuvent répondre à des objectifs sensiblement différents, avoués ou non. D'emblée, on peut les classer en deux catégories :

1. éditions pratiques, parmi lesquelles on distingue deux groupes :
1.1. objectif choral, 1.2. objectif musique ancienne.

2. éditions musicologiques.

1.1. *Les éditions pratiques à objectif choral.*

Pour la plupart, elles sont déjà bien connues des chefs de chœur et des choristes. On pense, bien sûr, aux collections anciennes Henry Expert, du moins à la partie visible de cet iceberg (2), *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* aux éditions Salabert ("Morceaux séparés, en partition, avec clefs usuelles, à l'usage des Conservatoires, des Maîtrises, des Sociétés chorales et des Amateurs"), à celles de Maurice Cauchie, de Charles Bordes, mais aussi à la collection *La Chanson Française* dirigée par Marc Honegger aux Editions Ouvrières, aux *Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard,* aux éditions *A Cœur Joie,* etc...

CHOEUR MIXTE

Sauf quelques rares exceptions (3), il s'agit de "morceaux séparés", disponibles en feuilles volantes. Le caractère essentiel de ce type d'édition est l'adéquation au chœur mixte moderne, composé de deux voix de femmes (soprani, alti) et de deux voix

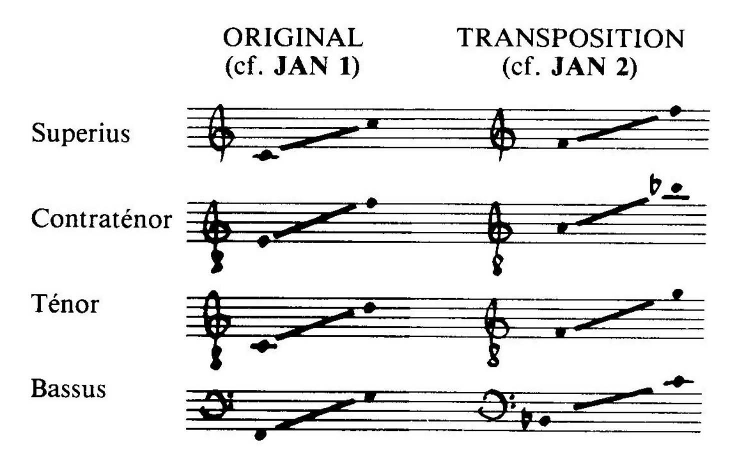
(1) Collections *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* et *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance.* Paris, Leduc, Maurice Senart, Salabert. Réed. New-York. Broude Brothers.

(2) Les éditions Salabert publient en "morceaux séparés" un certain nombre de chansons extraites des deux grandes collections d'Henry Expert (cf. note 1).

(3) Par exemple, **JAN 2, A 2...**

d'hommes (ténors et basses). L'introduction de Maurice Cauchie à son anthologie de Janequin (1928) (4) est tout à fait claire : *"A la demande de plusieurs sociétés musicales et contrairement à ce que j'avais fait dans mes deux premiers recueils, je n'ai pas laissé toutes les chansons dans leur tonalité originale : parmi celles à 4 voix, j'en ai transposé plusieurs, afin qu'elles soient toutes pour deux voix de femmes et deux voix d'hommes"* (5).

Le souci de l' adéquation à ce type de chœur entraîne donc éventuellement la transposition (6). A titre d'exemple, le tableau suivant permettra de comparer les tessitures originales et la transposition de Cauchie d'une chanson de Janequin, *Tu as tout seul Jan Jan* (7) :



LIMITES

Cependant, cette nécessité d'adéquation au chœur mixte a aussi une conséquence : la sélection du répertoire y trouve une limite tout à fait contraignante. Cauchie l'admet implicitement en présentant deux exceptions dans la même anthologie : *"Par exception j'ai laissé pour une voix de femme et trois voix d'homme le n° 3* (8), *et pour trois voix de femmes (sans contralto) et un baryton le n° 15* (9)". Comme l'indiquent clairement ses tessitures, la chanson n° 3 n'est pas transposable pour un chœur mixte du modèle courant : les deux parties de contraténor et ténor (en clé d'ut 3), ont en effet exactement la même tessiture. Pour que l'une soit

---

(4) **JAN 2**

(5) Ouv.cit.

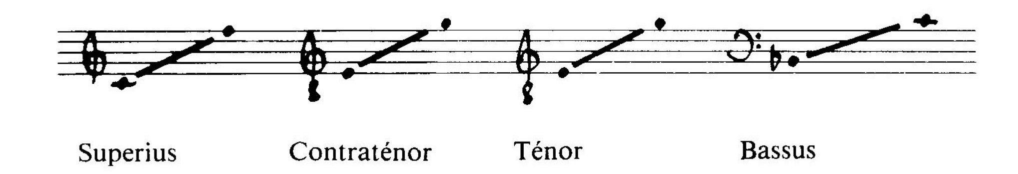
(6) C'est ainsi qu'on trouve dans ce recueil des tonalités de *La M, Do m., Si m...* tout à fait inhabituelles à cette époque où l'éventail des "tonalités" est encore déterminé par le langage modal.

(7) **JAN 2** p. 65., **JAN 1.**, Vol IV. p.56.

(8) *Chantons sonnons trompettes.*

(9) *Au premier jour du joly moys de may.* cf. chap. I tableau, p. 14.

chantable par des alti, il faudrait transposer au minimum une tierce au-dessus : l'autre ne serait alors plus chantable par des ténors.



Superius Contraténor Ténor Bassus

Par ailleurs, dans cette introduction, Cauchie expose l'essentiel des principes qui régissent cette catégorie d'édition : *"Ce recueil est destiné à l'exécution. C'est dire que je ne me suis pas astreint à reproduire les différentes particularités de la notation originale: j'ai choisi celle qui m'a semblé avoir le plus de chances d'assurer, avec les chanteurs de notre époque, une exécution conforme à ce qu'a voulu Janequin. En tête de chaque chanson, j'ai ajouté une indication métronomique, qui est évidemment arbitraire, mais que je crois approximativement bonne..."*. En d'autres termes, l'éditeur, dépositaire privilégié du savoir musicologique, prend en charge pour l'interprète, chef de chœur et/ou chanteurs, les principales décisions d'interprétation.

COMPOSITEUR INTERPRETE EDITEUR

A ce point de la réflexion, il me paraît important de bien prendre conscience que, dans le processus de création musicale, les champs d'action respectifs du compositeur et de l'interprète n'ont pas exactement les mêmes limites au XVIe siècle d'une part, et aux XIXe et XXe siècles d'autre part. Les pratiques musicales anciennes réservaient à l'interprète une aire de liberté beaucoup plus étendue, que le compositeur s'est annexée en partie, ultérieurement. L'attitude éditoriale d'un Maurice Cauchie, par exemple, tend en fait à rétablir une répartition des prérogatives respectives du compositeur et de l'interprète qui soit plus conforme aux usages modernes. Cette tendance est encore plus accusée dans certains numéros de la Collection Expert *(Extraits des Maîtres Musiciens de la Renaissance Française)* assortis des *"nuances et accentuations de M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire"* (10).

INFORMATIONS SUBJECTIVES

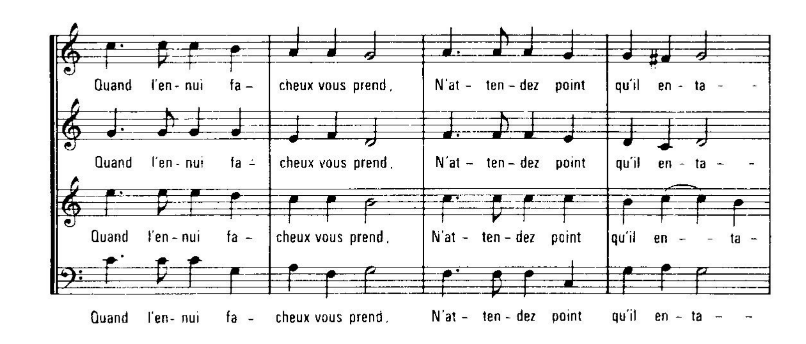
(10) Par exemple, *Il est bel et bon* de Passereau, *Mignonne, allons voir si la rose* de Guillaume Costeley. On pourrait donc considérer qu'une chorale qui chanterait *Mignonne* en veillant à respecter scrupuleusement les indications de cette édition interprèterait une composition de Guillaume Costeley et Gabriel Fauré. On peut voir un autre exemple plus récent d'une telle pratique dans l'édition d'un chanson de Sermisy, *En entrant en ung Jardin* aux éditions ACJ (Collection *Renaissance.* Transcription de Michel Gentilhomme. *Chant Choral* n° 1. 1973).

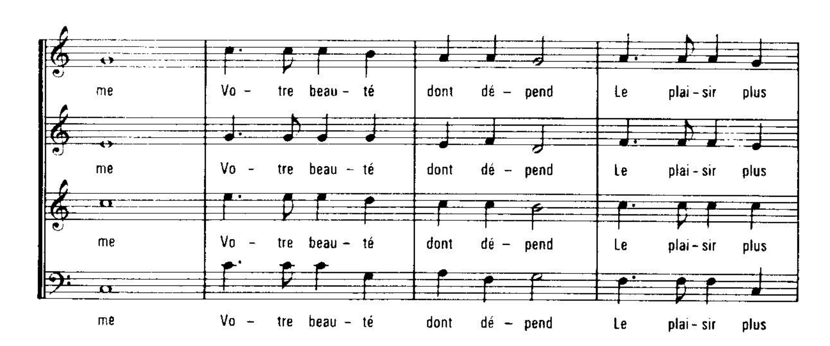


Ex. 1. G. Costeley. *Mignonne, allon voir si la roze.* Extrait

A l'inverse, dans certaines éditions, plus récentes, l'éditeur affecte une attitude beaucoup plus discrète, voire rigoureusement objective (11). C'est le cas, parfois, de Philippe Caillard. Ainsi, l'édition qu'il propose de la chanson de Costeley, *Quand l'ennui fâcheux,* se borne à la mise en partition, à l'introduction de barres de mesure et à la transposition des valeurs rythmiques (◆ = 𝅗𝅥), celle-ci n'étant d'ailleurs pas indiquée. Les indications métronomiques (cf. Cauchie) sont bannies tout autant que les suggestions dynamiques (nuances, phrasés, etc...) : en l'absence même de tout signe de mesure (𝄴 ou 𝄵), l'usager d'une telle édition pourrait se trouver tout à fait désorienté dans le choix du tempo (tactus à la noire, à la blanche ?...).

(11) C'est aussi le cas dans les éditions anciennes du type "diplomatique" où l'on se contente de mettre en partition un équivalent de la notation originale (en 𝆷 et ◇ par exemple), sans modifier les clefs ni les figures de notes et sans aucune adjonction.





Ex. 2. G. Costeley. *Quand l'ennui facheux vous prend.* Extrait

Dans les faits, cependant, cette attitude de retrait de Philippe Caillard éditeur devait se trouver équilibrée, dans une certaine mesure, par la mise en avant de Philippe Caillard, interprète et pédagogue (concerts, disques, stages...) : une certaine "acculturation" (par mimétisme) des chœurs a pu être ainsi réalisée et compenser partiellement l'absence des informations essentielles qui auraient dû accompagner la mise en liberté ("conditionnelle" ?) des interprètes.

INFORMATIONS OBJECTIVES

Parmi ces informations, l'une des plus importantes serait l'indication du rapport d'équivalence entre la notation originale et la transcription moderne. Il peut se noter par une équation (♦ = ♩), ou par la mention de l'incipit en notation originale, comme on le trouve par exemple dans certain numéros de la Collection Expert (12).

(12) Par exemple, *Il est bel et bon* de Passereau, *Quand le berger* de Costeley... Les parutions les plus récentes des *Publications de l'Ensemble vocal Philippe Caillard* ont d'ailleurs également adopté cette règle.

1.2. *Les éditions pratiques à objectif musique ancienne.*

D'une manière générale, cette catégorie se caractérise précisément par la neutralité qu'on vient d'observer dans les *Publications de Philippe Caillard.* Mais, la discrétion éditoriale y est compensée par un ensemble d'informations qui peuvent être portées soit dans la transcription elle-même (13), soit dans ce qu'on appelle l'apparat critique. Aux informations subjectives apportées par Fauré dans la Collection Expert, on a donc substitué des informations objectives qui ont pour fonction de réduire l'écart entre la source ancienne et sa transcription — on pourrait dire "traduction" et l'on voit ce que cela suggère ("traduttore, traditore").

INFORMATIONS OBJECTIVES

Une édition me semble tout à fait exemplaire de cette politique relativement nouvelle et qui se développe en même temps que la pratique de la musique ancienne : *London Pro Musica Edition,* dont les "black books" sont désormais bien connus. Je songe, en l'occurrence à la collection *The Parisian Chanson* (14). On y trouve une introduction historique, des commentaires bibliographiques (sources, concordances), une note éditoriale (succincte) exposant les principes d'édition et quelques conseils d'interprétation. Malheureusement, ces éditions sont souvent d'un intérêt limité pour les chœurs du type courant (deux voix de femmes et deux voix d'hommes). Elles ne visent pas cette cible et on y trouvera donc les combinaisons de tessiture les plus variables : dans le répertoire qui nous occupe, la plus grande partie des chansons peuvent être chantées par une mezzo (ou même un haute-contre), deux ténors et une basse. De plus, comme ces publications, conformément à l'usage ancien, doivent rester accessibles aux instruments anciens, souvent inaptes à jouer dans les tonalités complexes, on n'y pratique que les transpositions usuelles au XVIe siècle (à la quarte ou à la quinte) (15).

2. *Les éditions musicologiques.*

En fait, les éditions précédentes (1.2.) n'ont fait qu'adopter les caractéristiques principales des éditions musicologiques. Elles s'en distinguent cependant par certains aspects. Les éditions musicologiques, en général monumentales (œuvres complètes), présentent un apparat critique plus développé, nécessité par une étude exhaustive des sources et des variantes (16). Elles s'accordent aussi

(13) Incipit de la notation originale ou équivalence des durées, ainsi que rapport des tempi aux changements de mensuration.

(14) Onze volumes sont parus à ce jour, dont 2 consacrés à Sermisy (PC 3 et 4), et 2 à Crecquillon (PC 6 et 8)... Deux volumes consacrés à Lassus sont publiés dans une autre collection des mêmes éditions (*Anthology of Renaissance Music.* AR 1 et 2). cf. **A 5, A 15, A 16, A 17, A 18, A 28, ATT 1, ATT 2, ATT 3, etc...**

(15) Le chef de chœur doit donc, s'il le désire, pratiquer la transposition de son choix ; ce qui, au XVIe siècle, pouvait s'effectuer sans qu'il soit besoin de réécrire grâce à la relativité du diapason. Cependant, dans la transposition, on veillera toujours à mettre en balance deux critères : l'aisance vocale des pupitres et le caractère de la pièce.

(16) Malheureusement, les prix de telles éditions sont souvent prohibitifs.

CONVENTIONS EDITORIALES

sur un certain nombre de conventions éditoriales qui ont fini pas être adoptées même par les autres catégories d'éditions (y compris celles destinées aux chœurs : incipit de la notation originale, crochets pour signaler les lacunes éventuelles des sources originales, accidents éditoriaux placés au-dessus de la portée, équivalence des durées aux changements de mensuration... (17). L'ambition essentielle de ces pratiques éditoriales est la transparence : on doit pouvoir découvrir la source originale au-delà de la transcription moderne qui se doit, en même temps, d'être accessible au musicien moderne (18). L'idéal d'une telle politique, rarement réalisé on s'en doute, consisterait à joindre à la transcription un fac-simile de l'original (19). Il est clair, par ailleurs, que cette transparence n'est lisible que pour l'utilisateur initié ; malheureusement, cette restriction n'est rien en comparaison de la confusion qui se dégage de la diversité éditoriale à laquelle l'utilisateur est effectivement confronté.

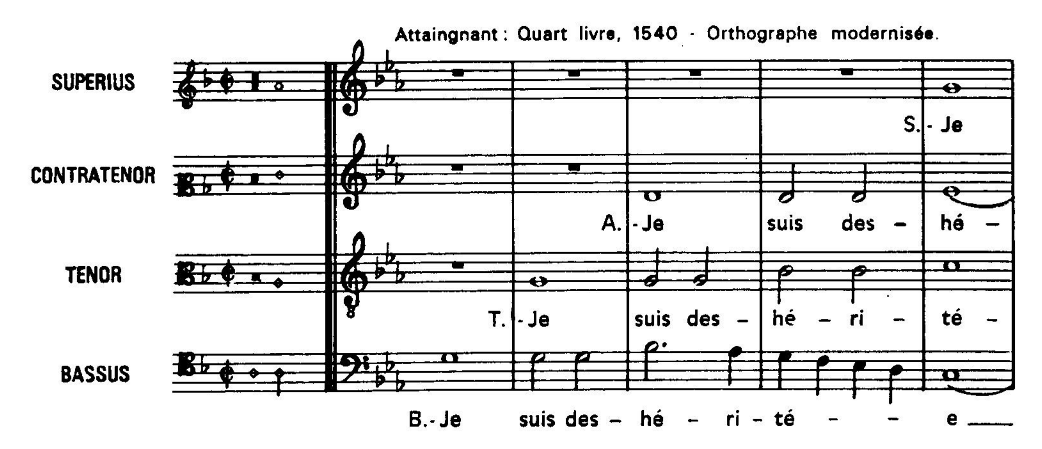
On peut imaginer l'effet de désorientation que doit produire la diversité des éditions modernes sur un musicien utilisateur qui ne serait pas précisément introduit à cette musique. J'en donnerai deux exemples caractéristiques.

Le premier concerne l'équivalence des valeurs de durée de la transcription. La même chanson — *Je suis déshéritée* de Cadéac, par exemple — peut être transcrite avec des valeurs égales à l'original (◇ = 𝅝), avec des valeurs diminuées de moitié (◇ = 𝅗𝅥) ou même divisées par quatre (◇ = ♩). La page suivante (Ex. 3.) en montre côte à côte trois éditions ainsi caractérisées. Qu'on imagine maintenant trois musiciens non informés (naïfs) respectivement confrontés à chacune de ces éditions. Les trois résultats obtenus permettront-ils de soupçonner que ces trois chansons sont bien la même ?...

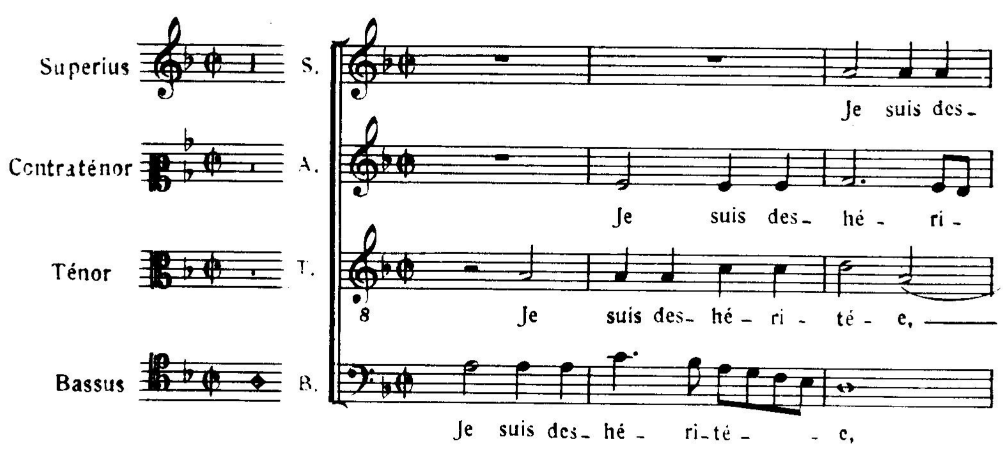
(17) La distinction graphique entre le texte explicitement indiqué dans l'original et les répétitions éditoriales n'est pas encore généralisée.

(18) Objectif auquel répondent assez mal les éditions dites "diplomatiques".

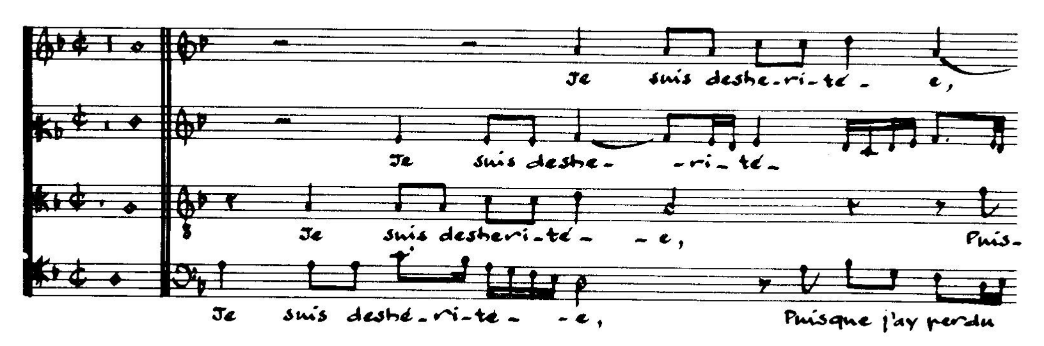
(19) Cette technique, qu'on pourrait comparer aux éditions bilingues des textes anciens du Moyen-Age a été utilisée récemment dans une édition américaine d'un chansonnier du XV[e] siècle, *The Mellon Chansonnier* (L. Perkins, H. Garey, éd.) New Haven and London, Yale University Press. Le même objectif peut être atteint par la conjugaison de deux éditions distinctes, l'une donnant la transcription, l'autre le fac-simile (cf. édition de *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto* par London Pro Musica Edition et Ogni Sorte Edition).



a - Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard
Reproduit avec l'aimable autorisation de Philippe Caillard.



b - Editions Heugel 1974.
Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Heugel.



c - Transcription Jean-Pierre Ouvrard.

Ex. 3. Pierre Cadéac. *Je suis deshéritée.* Extrait.

De même, la qualité objective ou subjective de l'édition me semble un autre facteur de malentendu. J'ai déjà signalé ce problème à propos des éditions d'Henry Expert annotées par Gabriel Fauré. On en rencontre aussi d'autres exemples plus récents où la subjectivité éditoriale se dissimule éventuellement sous des apparences finalement plus sournoises. On en verra une illustration dans la comparaison de deux éditions d'une chanson de Sermisy, *En entrant en un jardin.* L'édition d'Isabelle Cazeaux (**SERM 1**) de même que celle d'Henry Expert (**ATT 7**) représentent une transcription "objective", une fois admis que les barres de mesure ont une simple fonction pratique sans signification agogique. On opposera à ces éditions, celle de Michel Gentilhomme dans la collection *Renaissance* des éditions A Cœur Joie (voir ex. 4. pages suivantes), exemplaire d'un parti-pris éditorial subjectif à l'usage de chanteurs et/ou chefs de chœur "assistés" : la transcription y est véritablement saturée d'indications de nuances et de phrasés en partie redondantes. Les barres de mesure y expriment une interprétation métrique et un phrasé basés sur la structure poétique, également indiqués par les liaisons de phrasé et les virgules de respiration. A y regarder de plus près, derrière la signification poético-métrique des barres de mesure, peuvent aussi apparaître des présupposés esthétiques (prosodiques en l'occurrence) entachés d'anachronisme. Ainsi, les barres de mesure 6 et 15 placées devant la dominante semblent bien vouloir refuser à la cadence parfaite son poids réel posé malencontreusement sur la syllabe féminine atone de la rime... Une telle pratique éditoriale, qui n'est certainement pas dénuée d'intérêt, amène le transcripteur à tolérer quelques "aménagements" à la musique originale :

SUBJECTIVITE EDITORIALE

1/ le soupir initial est ajouté. Il ne figure pas dans la source.

2/ le *poinct de convenance* (ou point d'orgue) qui figure sur le posé cadentiel de la mesure 6 est omis, alors que son usage en cours de pièce, relativement rare, mériterait précisément d'être remarqué.

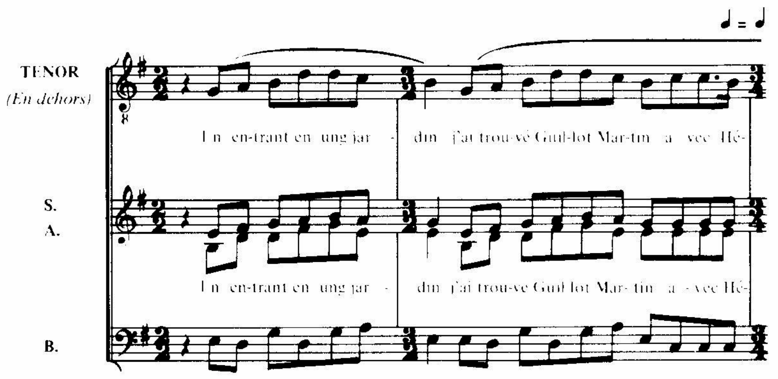
3/ l'accord final (une longue ▭ dans la source) est transcrit par une noire (c'est-à-dire, comme s'il s'agissait d'une semibrève) surmontée d'un point d'orgue...

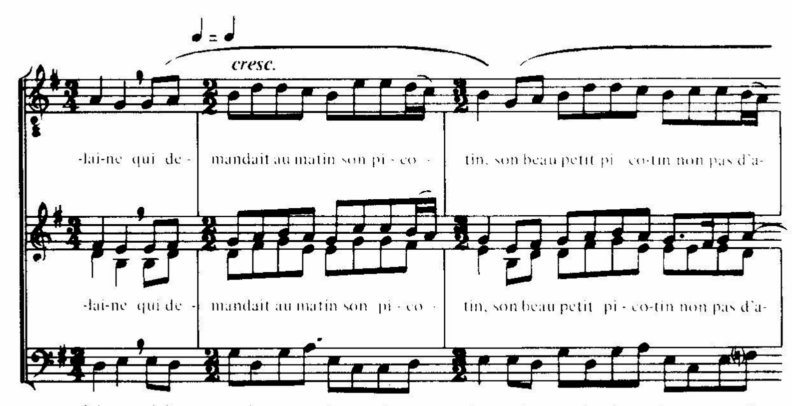
Ces points de détail mis à part, c'est bien un problème fondamental qui se trouve posé à l'éditeur moderne des musiques anciennes : celui des limites de sa présence. Or, on a pu le constater, cette question n'est pas soulevée seulement par l'apposition de nuances dynamiques (cf. Expert, Fauré), elle l'est aussi bien — mais sans doute de manière plus sournoise — par toute tentative de *renotation* qui viserait à fixer les intentions présumées du compositeur au moyen de conventions d'écriture coutumières du langage musical moderne.

EN ENTRANT EN UNG JARDIN

Transcription de
Michel GENTILHOMME

Claudin de SERMISY
(vers 1490 1562)







Versions possibles :
- *4 voix mixtes*
- *T. et 3 instruments (le ténor peut être chanté par n'importe quelle voix)*
- *T. et continuo (luth, guitare, clavecin+orgue, cello, gambe, basson...)*

Ex. 4. Claudin de Sermisy. *En entrant en ung jardin.*

CHAPITRE QUATRIÈME

PRINCIPAUX PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION

Une conscience claire des problèmes éditoriaux spécifiques de la musique ancienne (cf. chapitre précédent) me semble donc une condition indispensable — en tout cas un atout non négligeable — pour qui veut aborder la pratique de la chanson polyphonique du XVI[e]. Elle doit éclairer le choix d'une édition aussi bien que sa critique. En d'autres termes, et concrètement, une question doit toujours être posée : comment, à partir d'une édition quelle qu'elle soit, retrouver la notation originale et les informations qu'elle comporte ? Ce qui implique donc un tri entre ces informations premières — qu'il reste à *interpréter* — et les données proprement éditoriales sur lesquelles ont peut donc intervenir de manière critique soit pour les retenir, soit pour les évacuer. Dans cette perspective, une certaine information musicologique est nécessaire. De ce point de vue, j'aborderai successivement quatre aspects essentiels :

1/ tempo et notation,
2/ rythme et phrasé,
3/ *musica ficta,*
4/ texte.

PREMIERE PARTIE

Tempo et notation

Il est bien connu que, avant le XVII[e] siècle, la notation musicale a presque totalement ignoré les indications de tempo (1). On pourrait être tenté d'y voir une lacune supplémentaire à ajouter aux nombreuses négligences qui caractérisent à nos yeux modernes la notation musicale ancienne et que j'ai interprétée comme une répartition différente des prérogatives respectives du compositeur et de l'interprète. Il n'en est sans doute rien. En fait, il faudrait plutôt considérer que le tempo, à cette époque, est bel et bien pré-

(1) Les premières indications connues semblent apparaître dans les musiques instrumentales solistes, en particulier dans les tablatures espagnoles du XVI[e] — Fantaisies de Luis Milan.

cisément inscrit dans la notation même, à savoir les valeurs de durée et les signes de mensuration qui les régissent, en déterminant

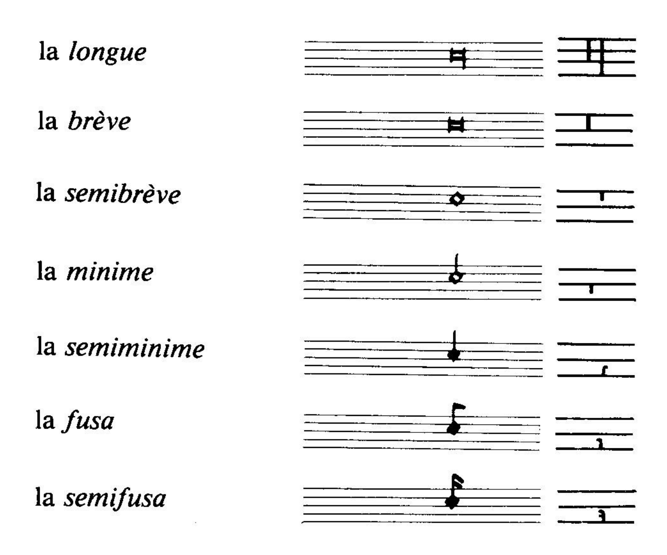
TACTUS

la durée par rapport à un repère fixe, le *tactus* (égal à la *semibrève* en valeur *intégrale).* Comme dit Loys Bourgeois *(Le Droict Chemin de musique.* Genève. 1550. chap. VI), *"Tacte donques est en chantant comprendre les notes... soubz un abesser ou frapper (du doigt...) égal à un lever".* Il s'agit donc d'une unité de temps concrétisée par une battue (visible sur le tableau du musée de Bourges reproduit en couverture) : deux mouvements de la main *(positio* et *elevatio)* égaux pour le binaire ou inégaux pour le ternaire. Cependant, comme on le verra plus loin, ce geste est une battue de *synchronisation* qu'il faut se garder de confondre avec une battue de *direction,* véhicule de signification musicale.
Malheureusement, comme nous le verrons, il n'est pas sûr que cette pratique soit encore tout à fait rigoureuse au XVI[e] siècle.

Eléments de notation musicale au XVI[e] siècle (2)

SOLFEGE

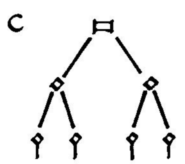
Depuis le XV[e] siècle, la notation utilisée est la notation mesurée blanche. Les figures de notes les plus communes, avec les silences correspondants, sont :



(2) Pour plus d'information, voir
A. Machabey. *La notation musicale.* Paris. PUF. 1971.
(Collection *Que sais-je* n° 514)
W. Tappolet. *La notation musicale et son influence sur la pratique de la musique du Moyen Age à nos jours.* Neuchâtel. La Baconnière. 1947.
ou mieux :
W. Apel. *The notation of polyphonic Music 900-1600.* Cambridge (Mass.). The mediaeval Academy of America. 1953.
C. Sachs. *Rhythm and Tempo.* New York. Norton. 1953.
Bank. J.A. : *Tactus, tempo and notation in mensural music from the 13 th to the 17 th century.* Amsterdam, Annie Bank. 1972.

PERFECTION et IMPERFECTION

Les trois *degrés* ou *ordres* que sont le *mode* (division de la longue), le *temps* (division de la brève) et la *prolation* (division de la semibrève) se divisent chacun en deux *espèces : parfaite* (division en trois, ternaire) et *imparfaite* (division en deux, binaire). Ces diverses mensurations sont indiquées par des signes.
Pour le *temps :* O = perfection, C = imperfection.
Pour la *prolation :* un point au centre des précédents ⊙ , ⊙ = perfection. Absence du point (O , C) = imperfection.
Ainsi le signe C , encore en usage aujourd'hui, indique que le *temps* est imparfait avec la prolation mineure (ou imparfaite) :



PROPORTIONS

Au delà de la minime, la division est toujours binaire. Par ailleurs, ces mensurations peuvent être affectées par des *proportions* diverses : *"Proportion est une comparaison d'un petit nombre de notes à un grand, comme quand une demibrève est comparée et opposée à deux ou trois ou quatre etc..."* (3). Ce système, fort compliqué dans toutes ses ramifications théoriques, s'est en fait relativement simplifié dans l'usage courant au XVI[e], plus particulièrement dans la chanson française. On n'a guère conservé, dans la pratique, que trois types de proportions :

THEORIE

1/ la *double* (¢) : en théorie, deux semibrèves y valent pour un *tactus* au lieu de deux, c'est-à-dire pour une semibrève. C'est le *temps diminué,* dans lequel, en principe, le tempo est doublé *(alla breve).*

2/ *la triple* (3) : trois semibrèves y valent pour une. (3 bis).

3/ la *sesquialtère* (3/2) : trois semibrèves y valent pour deux.

(3) Loys Bourgeois. *Le droict Chemin de Musique.* Lyon 1550. chap. IX. fo (C II). Rééd. en fac-simile. Bâle. Bärenreiter. (Documenta Musicologica).

(3 bis) Ainsi, contrairement à ce que suggère l'équivalent moderne, la notation en 3 doit s'exécuter dans un tempo rapide. On se méfiera donc des transcriptions du type diplomatique qui reproduisent telle quelle cette notation : par exemple *Il s'en va tard* de Janequin dans la collection Expert **(C4).**

Dans la pratique

PRATIQUE

Malheureusement, cette simplification apparente dissimule une pratique devenue passablement ambiguë et floue, que les théoriciens de l'époque ne parviennent pas eux-mêmes à élucider de manière unanime.

Le premier problème concerne l'usage et la signification du signe d'*alla breve* (¢). Une grande partie de la musique au XVIe est écrite sous ce signe, de sorte que, dans l'usage, il ne se définit plus en opposition au signe de valeur intégrale (C), comme c'était encore fréquemment le cas même à la fin du XVe siècle (4). On peut donc raisonnablement se demander s'il faut bien lui donner sa vraie valeur proportionnelle, c'est-à-dire si l'on doit considérer qu'il indique un tempo deux fois plus rapide que C (approximativement 𝅜 = 50, au lieu de ◇ = 50 en C). L'examen interne des musiques et de leur notation aussi bien que certains avis de théoriciens semblent bien indiquer qu'il vaut mieux voir dans ce signe (¢) soit la même signification que C , soit un tempo un peu plus rapide que le *tempo giusto* traditionnel (◇≳ 50). Cette dernière interprétation est proposée notamment par M. Praetorius, au début du XVIIe (1619), au chapitre VII du Troisième Livre de son *Syntagma Musicum* (C *"etwas langsamer und gravitetischer"*). Dans les publications de chansons, en tout cas, à ma connaissance, la combinaison polyrythmique des deux signes aussi bien que leur usage successif sont extrêmement rares : je ne connais, pour ma part, qu'un cas de succession, dans *La Guerre* de Claude Le Jeune (**LEJ 1.** vol.I. p.99), où ¢ doit vraisemblablement être interprété comme *alla breve*. L'usage même du signe C y est tout à fait exceptionnel, si l'on fait abstraction de son retour à la fin du XVIe dans les *Airs* de Claude Le Jeune, par exemple. Je peux citer quelques chansons ainsi mesurées : de Crecquillon, *Voiant souffrir* (1544^{11}), *Si des haulx cieulx* (1544^{11}), *Las, je cognois* (1545^{16}), *Le triste cueur* (1544^{10}), de Castileti, *Telle en mesdit* (1550^{14}), de Jean Mouton, *La la la l'oysillon du bois* (1530^{3}), de Cyprien de Rore, *Tout ce qu'on peut en elle voir* (1557^{15}), ainsi que les chansons de Lassus publiées par Susato en 1555 (**LAS 6**). Il est d'ailleurs symptomatique que dans certaines chansons publiées par Susato, les deux signes sont utilisés en même temps aux différentes voix, sans aucune signification proportionnelle : c'est le cas, par exemple, de *Le temps qui court* (Crecquillon. 1545^{16}) et de *Vous perdez temps* (Castileti. 1550^{14}).

ALLA BREVE

CONFUSION

Entre 1500 et 1600, donc, approximativement, le signe d'*alla breve* ne serait pas généralement utilisé pour sa signification proportionnelle. On doit donc, dans la pratique toujours se baser sur le tactus à la semibrève (selon les transcriptions ◇ , 𝅗𝅥 , ou ♩ ...).

TACTUS

---

(4) Voir, par exemple, l'alternance C/¢ dans les 2 parties du virelai de Busnoys, *Ja que li ne s'i attende (Mellon Chansonnier* n° 14. p. 71-72-73).

TERNAIRE

A l'inverse, la même conclusion ne peut pas être retenue pour ce qui est des proportions ternaires, la triple, la sesquialtère (et par analogie, l'hémiole). Paradoxalement, on doit même pour les appréhender, redonner sa valeur proportionnelle au signe de *temps diminué* par rapport auquel leur proportion doit se calculer. On parvient alors aux résultats suivants :

TRIPLE

1/¢3 3 𝅗𝅥 = 2 𝅗𝅥 (¢)
Ce qui peut apparaître comme une *sesquialtère de prolation* tient lieu en fait de l'ancienne *tripla de temps* dans un contexte de valeur intégrale (C3 3 ◆ = 1 ◆ de C). En d'autres termes, tactus binaire(¢) = tactus ternaire (¢3).

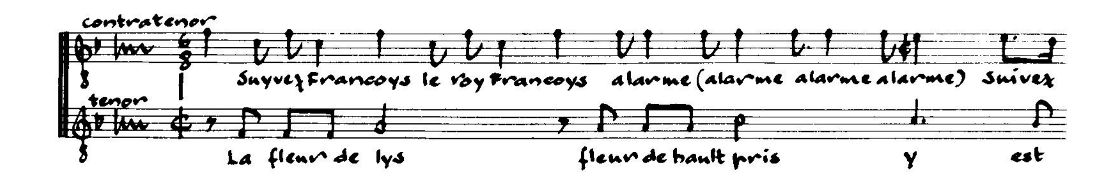
SESQUIALTERE

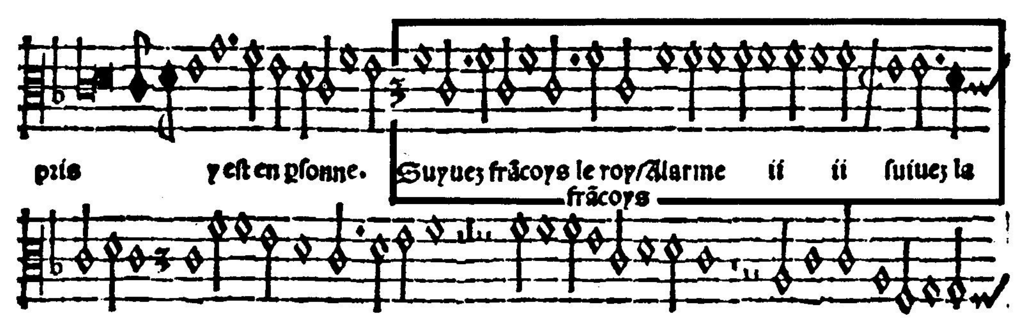
2/¢3 3 ◆ = 2 ◆ (¢)
C'est là la véritable *sesquialtère de temps,* théoriquement indiquée par $\frac{3}{2}$ en contexte de valeur intégrale.
Donc, en raison de l'usage généralisé du signe *d'alla breve* ¢ (même dépourvu de signification effective), la proportion triple devient sesquialtère et la sesquialtère triple. On comprend que l'usage des signes soit alors devenu confus — 3 est utilisé indifféremment pour $\frac{3}{1}$ (triple) et pour $\frac{3}{2}$ (sesquialtère). En fait, l'usage respectif de la semibrève parfaite (= trois minimes) et de la brève parfaite (= trois semibrèves) suffit à désigner *par rapport au tactus* les deux changements de tempo proportionnels : la *triple,* soit trois minimes en un tactus, la *sesquialtère,* soit trois semibrèves en deux tactus. Dans la chanson, tout au moins, pratiquée, on le sait, par les amateurs, on pouvait, me semble-t-il, se contenter de ce niveau de connaissance solfégique.

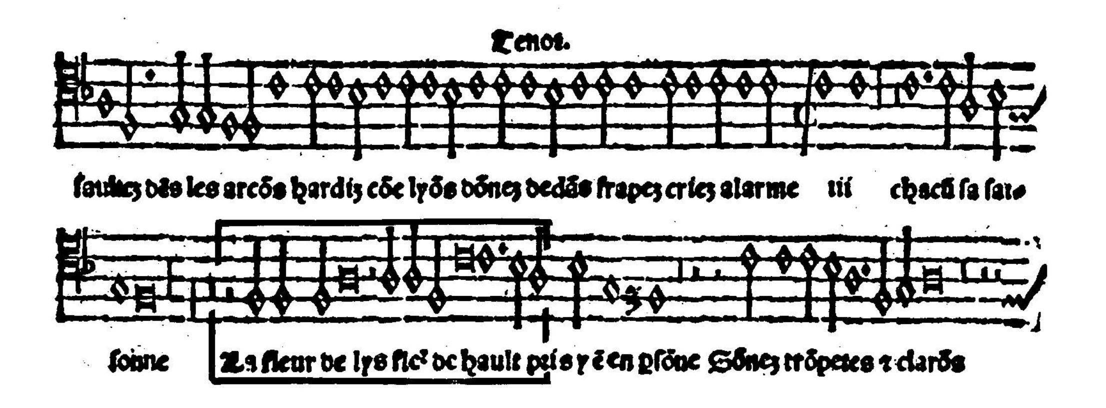
COMBINAISONS POLYRYTHMIQUES

De la valeur exacte de ces deux proportions — exposée ci-dessus — nous avons des preuves indubitables dans les combinaisons polyrythmiques encore en usage au XVI[e] siècle. Je me contenterai d'en présenter quelques exemples exclusivement empruntés au répertoire des chansons.

1/ Du premier type de proportion ternaire, nous avons un exemple en combinaison polyrythmique dans *La Guerre* de Clément Janequin, un peu avant la fin de la *Prima Pars,* où superius et ténor chantent en ¢ (*"La fleur de lys..."*) alors que contraténor et bassus, en ʒ, chantent *"Alarme... Suyvez François..."* (cf. **JAN 1.** vol. 1. pages 30-31. mesures 72 à 78) :







Ex. 5. Clément Janequin. *La guerre.*
(Chansons de Maistre C. Jannequin. Paris, P. Attaingnant. 1528).
Tenor et contratenor, fo 5v. Cliché, Paris. B.N.

Dans *Les Cris de Paris* du même Janequin (1528 [9]), on trouve à plusieurs reprises des combinaisons similaires (voir. **JAN 1.** vol. I. p. 152. m. 70-71, p. 154. m. 96-100, p. 158-159. m. 132-137, p. 160, m. 146-147) : cette fois le ternaire y est écrit en *hémiola* de prolation. La signification en est la même.



Ex. 6. Clément Janequin. *Les cris de Paris.*
(Six gaillardes et six pavanes avec 13 chansons. Paris, P. Attaingnant. 1528[9]).
Tenor et bassus. fo 10. Cliché Bayer. Staatsbibliothek. Münich.

C'est aussi la cas dans une chanson de Passereau, *Je n'en diray mot* (1533 [1]) (voir **PAS.** p. 14. m. 26-29).



Ex. 7. Passereau. *Je n'en diray mot.*
(Vingt et sept chansons. Paris, P. Attaingnant. 1533[1])
Superius et bassus. fo 14v. Cliché Bayer. Staatsbibliothek. Münich.

2/ Quant au second type de proportion ternaire, sa valeur en est clairement attestée dans une chanson de Gentian, *Je souffre passion* (1549 [20]) (5). Le troisième quatrain *(L'envye est sans pitié...")* commence en ternaire (3) aux trois voix supérieures (huit brèves parfaites) avant de s'achever en binaire (¢ trois brèves imparfaites). Le bassus, qui se tait pendant toute cette durée reste mesuré en binaire (¢) : ce silence est noté par cinq *pauses* de longue, qui complètent donc la brève du posé cadentiel précédent pour remplir les onze brèves (8 parfaites + 3 imparfaites) des autres voix :

(5) On verra un cas de la même proportion noté en *hémolia de temps* dans la chanson de Janequin, *Amour cruel de sa nature* (**JAN 1** vol. II. p. 218, m.3 - 4).

Bassus Fo. X

I E souffre passion dune amour forte te Amour par son pouoir mon cueur tormente De iouyr iay es
Mais mon affection me reconfor

poir qui me contente De iouyr iay espoir qui me contente Par quoy tous mesdisantz se pourront taire Car

ne sont suffisantz pour la defaire Car ne sont suffisantz pour la defaire

Superius

I E seuffre passion dune amour forte te Amour par son pouoir mon cueur tormente De iouir iay es
Mais mon affection me reconfor

poir qui me contente De iouir iay espoir qui me contente Lenuye est sans pitie tousiours nuysante Veult rompre

lamitie mais elle augmente Parquoy tous mesdisantz se pourront tayre Car ne sont suffisantz pour la defaire Car

Ex. 8. Gentian. *Je souffre passion*
(Vingt neufiesme Livre... Paris, P. Attaingnant. 1549[20]).
Superius et bassus. fo 9v - 10. Cliché Bayer. Staatsbibliothek. Münich.

3 POUR 2

Il est tout à fait clair que, dans un tel cas, l'équivalence entre binaire (¢) et ternaire (3) se situe au niveau de la brève : (¢) ▭ = (3) ▭•. Soit au niveau du tactus une relation de 3 pour 2. Sur cette base arithmétique, il est alors possible de monnayer les silences du bassus proportionnellement aux durées des autres voix :



Ex. 9.

PROPORTIONS POLYRYTHMIQUES

PROPORTIONS SUCCESSIVES

Cet exemple, par la combinaison qu'il présente du silence mesuré en binaire et du chant en ternaire, me semble particulièrement intéressant. Il est non seulement une preuve de la valeur des proportions en situation polyrythmique — comme les autres exemples cités — : il atteste en même temps que l'usage successif de proportions diverses implique des changements de tempo précisément déterminés. Sans quoi, une telle musique serait rigoureusement impraticable dans les conditions du XVIe siècle (cf. chapitre I). La structure de cette chanson de Gentian, entièrement construite d'une succession de séquences alternativement binaires et ternaires, oblige l'interprète à appliquer à toute la chanson ce qui est techniquement obligatoire dans le passage cité. On voit mal, alors, comment on pourrait éviter la même démarche dans toutes les chansons dont la structure présente des phénomènes similaires.

Cette argumentation n'est pas indifférente : on trouve, en effet, au XVIe, des théoriciens pour penser que les proportions ne sont plus rigoureusement utilisées sauf dans les combinaisons polyrythmiques (cf. Glaréan. *Dodécachordon.* livre III, chap.8.). On verra d'ailleurs un certain nombre de faits qui semblent leur donner raison. Faudrait-il pour cela interpréter n'importe comment les deux types de proportion ternaire examinés, au risque de les niveler dans un tempo indifférencié ? Ce serait oblitérer la subtilité des différentes variations de tempo pratiquées par Janequin dans *Tetin refaict,* par exemple (cf. **JAN 1** vol. II. p. 174).

NOTATION DU TERNAIRE

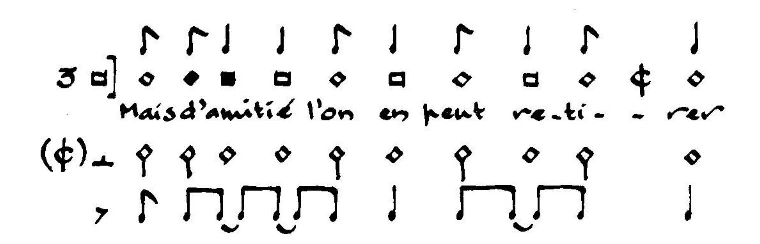
Il n'est reste pas moins — il faut bien l'avouer — que, à cette époque, et dans ce répertoire en tout cas, la notation du ternaire est relativement fluctuante.

DOUTE

Un certain nombre d'observations comme celles qui suivent, sont donc de nature à jeter le trouble dans les conclusions sécurisantes que je viens de présenter — qui n'en constituent pas moins des données sur lesquelles on peut s'appuyer souvent.

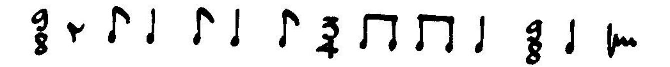
Dans une chanson de Maillard, par exemple, *Amour se doibt* (1549^{27}et 1559^{14}), à la reprise finale des deux derniers vers, la même musique est notée la première fois en proportion sesquialtère (3 du second type), la seconde en binaire (¢), sans transformation rythmique :

RYTHME ET MESURE



Ex. 10.

Faut-il faire une différence de tempo entre les deux phrases ?... Paradoxalement, on peut poser la même question à propos de la chanson de Gentian, *Je souffre passion,* que j'ai déjà citée comme particulièrement éclairante (cf. Ex. 8). Cette chanson, dans le caractère des *voix de ville,* exploite une grille rythmique unique répétée de deux vers en deux vers :



Ex. 11.

Seuls les derniers vers des second et quatrième quatrains (sorte de refrain musical) apportent une modification par la dilatation du $\frac{3}{4}$ en $\frac{4}{4}$. Or, cette même grille est soumise à deux notations différentes : soit entièrement en ternaire (sesquialtère de temps) avec hémiole finale, soit en alternant ternaire et binaire (¢). Les deux procédés sont visibles successivement dans le passage déjà cité plus haut. L'application rigoureuse des tempi proportionnels entraînerait automatiquement l'introduction de variantes dans la répétition de cette grille : est-ce l'effet recherché ?...

Une chanson de Sermisy, *Vion viette* (1528[9]) soulève la même interrogation. Son refrain est noté au début en *sesquialtère de temps* (type 2), à la fin en *hémiole de prolation* (type 1).

Superius

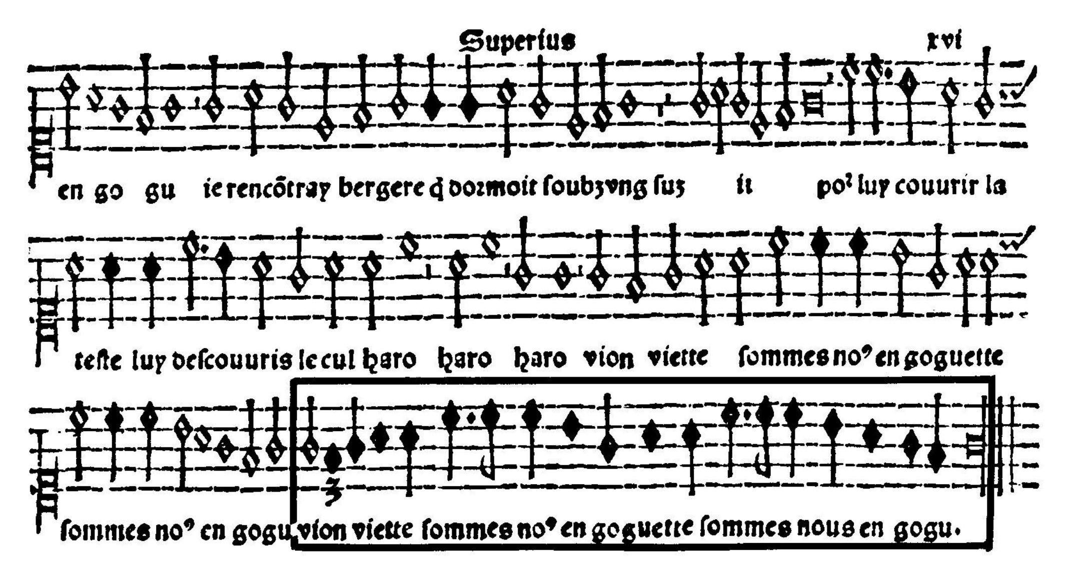
dardāt desir espris ii dardant desir espris.

Claudin

Vion viette sommes no⁹ en goguette sommes nous en go

gu Lautrier my cheminoye mō chemī a sahu mō chemī a sahu ie rēcōtray bergere qui

dormoit soubz vng suz haro haro vion viette sommes no⁹en goguette sommes no⁹



Ex. 12. Claudin de Sermisy. *Vion viette*
(Six gaillardes et six pavanes avec 13 chansons. Paris, Pierre Attaingnant 1528[9])
Superius fo 15v - 16 - Cliché, Bayer. Staatsbibliothek. Münich.

La relation proportionnelle au reste de la chanson noté en *temps diminué* (¢) serait donc pour le refrain initial 3 pour 2 et pour le refrain final 3 pour 1. Des trois éditions modernes que je connaisse, deux (**SERM 1** et **A9**) retiennent ces équivalences. La troisième (**A5**) propose la même (3 pour 1) pour les deux refrains... Peut-être l'éditeur considère-t-il que la première proportion ($\frac{3}{2}$) n'est pas concernée par le signe ¢ qui ne la précède pas et la calcule-t-il par rapport à la valeur intégrale... Il me semble, cependant, qu'en l'occurrence, la variation de tempo s'inscrit bien dans la cohérence de cette chanson qui joue également de la variation rythmique (en ¢) sur le même refrain.

Cette disparité des notations du même rythme peut s'observer encore dans les différentes exploitations d'un même timbre notamment dans les *Chansons en forme de voix de ville.* Ainsi, entre *Le Premier Livre de Chansons* de P. Certon (Paris, Le Roy & Ballard. 1552 et 1564), *Le Premier Livre de Chansons en forme de vau de ville...* d'A. Le Roy (Paris, Le Roy & Ballard. 1573) et

Le Second Livre de Guiterre... d'Adrian Le Roy (ibib, 1555). On en jugera avec cet exemple :

1552 3

1555 ¢3

1573 ¢

o combien est heureuse la peine de celer

Ex. 13.

CHANSONS ENTIEREMENT TERNAIRES

Le problème posé par ce dernier cas est, en fait, un peu différent. Il s'agit ici de savoir si les signes de proportion ternaire (¢3, Φ3, 3 ...) de même que le signe d'*alla breve* (¢), utilisés *absolument,* c'est-à-dire régissant la totalité d'une chanson sans aucune opposition interne, indiquent précisément un tempo, conformément à leur signification proportionnelle ? En d'autres termes, dans les notations de chansons ternaires, l'usage de la brève parfaite (= trois semibrèves) ou de la semibrève parfaite (= trois minimes) est-il indifférent au choix du tempo ? (6). La question est délicate, on le voit : rien, en effet, ne peut décider si la proportion doit être appréhendée par rapport à la valeur intégrale ou au *temps diminué.* Il est donc bien difficile de risquer une réponse (7). Pour ma part, je serais assez tenté de penser que, par analogie à la signification proportionnelle qu'elles ont dans l'usage alors courant (en opposition à ¢), les deux notations doivent suggérer des tempi sensiblement différents : plus rapide pour la notation en minimes (semibrève parfaite); plus lent pour celle en semibrèves (brève parfaite)... (8).

RESUME

Acceptant donc de laisser un certain nombre de questions en suspens, on peut résumer en quelques points les acquisitions principales relatives à la pratique du tempo dans la chanson du XVI[e] siècle. On aura pris conscience, cependant, qu'il n'est pas rare dans la pratique, de voir ces données mises en échec.

1.0. Sauf opposition interne (à ma connaissance très rare au XVI[e]), C et ¢ doivent être tenus pour essentiellement équivalents. Le *tactus* est alors à la semibrève (◆) — selon les transcriptions, la ronde, la blanche ou la noire.

1.1. Selon W. Apel (9), le tempo de ce *tactus* pourrait être apprécié approximativement à ◆ = 48, en valeur intégrale (C). En *temps diminué* (¢), on peut soit le considérer comme strictement équivalent, soit l'établir légèrement plus rapide : environ ◆ = 64. Ce sont là des moyennes indicatives. D'une manière générale, on peut admettre avec C. Sachs que le *tempo giusto* (tactus à la semibrève) est représenté par le rythme physiologique (pouls) — selon C. Sachs entre 60 et 80. Le principe essentiel reste qu'à l'intérieur d'une même pièce, on garde ce tactus constant.

---

(6) Dans son article sur les *"Problèmes d'interprétation rythmique dans les chansons de Claude Goudimel",* Maire Egan se pose cette question à propos de deux chansons de Goudimel, *Bonjour mon cueur* et *Tu me fais mourir (La chanson à la Renaissance.* Tours, Van de Velde 1981 p. 143).

(7) En ce qui concerne les deux chansons de Goudimel proposées en exemple (cf. note 6), Maire Egan répond, quant à elle, que *"le tempo des deux chansons en cause doit être essentiellement le même",* s'appuyant en fait sur une distinction théorique entre les signes 3 et ¢3 qui compenserait la différence entre ⊟· et ◇· . A la page suivante, cependant (p. 146), elle reconnaît que *"selon toute évidence, rien ne distingue ces signes... car dans sa chanson (de Goudimel)* Certes mon œil fut trop adventureux, *les deux signes ¢3 et 3 précèdent une musique identique".*

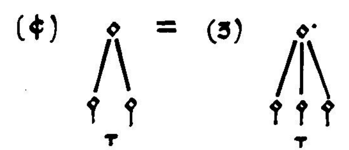
(8) A titre d'exemples, on pourra examiner les chansons suivantes, entièrement ternaires : 1/ (en semibrèves) *Ce moys de may* (**JAN 1**. vol. 1. p. 129), *Il s'en va tard* (**JAN 1**. vol. IV. p. 164), *Tu me fais mourir* (**GOU**. vol. 13. p. 243), *O combien est heureuse* (Certon). 2/ (en minimes) *Bonjour mon cueur* (**GOU**. vol 13. p. 35), *O ma dame* (Certon). *Et quant je suis couchée* (Anonyme. **A. 18**. p. 5.).

(9) Ouv. cit. p. 192-193.

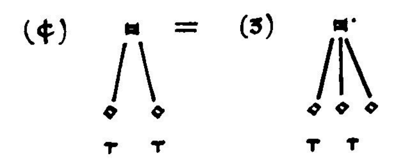
1.2. D'une pièce à une autre on peut admettre une certaine marge de variabilité qui puisse tenir compte de l'écriture de la pièce, de son caractère et de la valeur minimale prosodiée (c'est-à-dire attribuée à une syllabe) : en général la ♩ , dans certaines chansons la ♪ (10). Cette marge de variabilité doit rester réduite, me semble-t-il, de manière à éviter de ramener toutes les chansons à un *débit* standardisé.

1.3. Cette variabilité peut aussi s'observer dans la dimension temporelle. A partir de 1550, et à mesure qu'on avance vers la fin du siècle, on est amené à ralentir légèrement le tactus moyen, voire à en décomposer la battue à la minime.

2.1. Dans un contexte général de *temps diminué,* le ternaire noté en minimes (semibrève parfaite) blanches (avec le signe 3 ou ¢3) ou noires *(hémiola minor* ou hémiole de prolation) s'interprète en gardant la même battue (temps ternaire = temps binaire) :



2.2. Dans le même contexte, le ternaire noté en semibrèves (brève parfaite) blanches (avec les signes 3 ,¢3 ou⌽3) ou noires *(hemiola major* ou hémiole de temps), s'interprète selon la proportion sesquialtère (trois pour deux) :



(10) Voir par exemple : *Gros Jehan menoit* (**JAN 1** vol. IV p. 45) *Secouez moy* (**JAN 1** vol. III p. 22), *On vous est allé rapporter* (**JAN 1.** vol. IV p. 37), *Martin menoit* (**SERM 2** p. 24), *Il est bel et bon* (**PAS**)...

DEUXIEME PARTIE

Rythme et Phrasé

Un certain nombre d'observations concernant notamment la notation du ternaire me conduisent tout naturellement à aborder un autre problème : le phrasé. C'est là une question beaucoup trop complexe et subjective pour qu'il soit dans mes ambitions de la traiter de manière exhaustive. Il me paraît cependant nécessaire de rappeler ici quelques idées essentielles.

TACTUS & RYTHME

Les exemples cités plus haut de rythmes ternaires effectifs notés dans une mensuration binaire (¢) mettent en lumière un phénomène essentiel et spécifique dont il est important de prendre conscience : le *touchement* du tactus ne se confond pas avec un appui rythmique. Le système des proportions, et en particulier de la sesquialtère, le montre également : rythme et tactus interfèrent sans se confondre. Il faut rappeler, d'ailleurs, que dans la notation ancienne, le tactus ni les mensurations ne sont jamais concrétisés par des barres de mesure. Celles que l'éditeur moderne s'autorise à introduire dans la musique ancienne ne sont donc qu'un pis aller, une béquille concédée à la claudication du musicien moderne, dont la fonction essentielle est, le plus souvent, de servir de repère et de faciliter la lecture verticale. Il serait paradoxal, précisément, qu'elles soient la cause de cette claudication que représente la succession systématique des temps forts et des temps faibles. Le soin principal qu'il faut leur apporter est donc 1/ de les identifier, 2/ éventuellement de les oublier.

BARRES DE MESURE

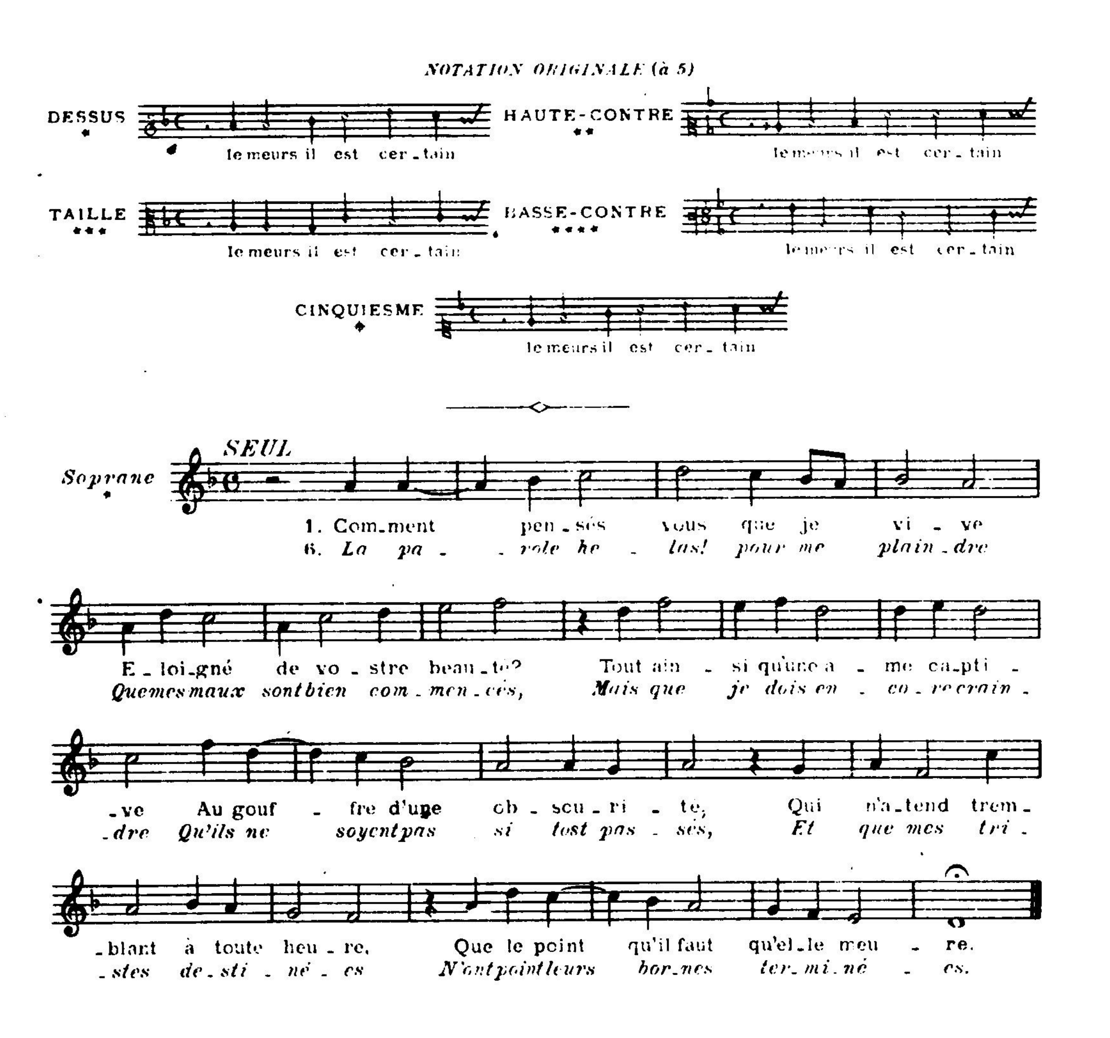
Il est nécessaire de les identifier, en effet, car dans l'usage moderne de la mesure en musique ancienne, les barres n'ont pas toutes le même statut. Elles peuvent être distribuées arbitrairement en fonction du signe de mensuration : elles n'ont alors aucune signification rythmique systématique et peuvent même, dans certains cas, se trouver radicalement en conflit avec le rythme réel. Dans de tels cas, il faut s'efforcer de les oublier. J'y reviendrai. Cependant, les barres de mesure peuvent aussi être la traduction d'une interprétation éditoriale du rythme et du phrasé. J'en ai signalé déjà un exemple avec *En entrant en un jardin* de Sermisy (Ed. ACJ. cf. Ex 4) (11). Devant ces éditions, il faut, bien entendu, se livrer à un examen critique de l'interprétation proposée : on peut y trouver des idées à retenir. Il faut, en tout cas, toujours rester conscient que c'est là une vision subjective surimposée à la musique que les sources originales nous ont transmise.

(11) Le problème se pose de manière similaire en particulier dans les éditions de musique de danse. Voir par exemple *Le Second Livre de Danceries* de Pierre Attaingnant de 1547 (Paris Heugel. Collec. Le Pupitre ou London Pro Musica Edition. AD. 2.).

MUSIQUE MESUREE A L'ANTIQUE

L'aberration extrême se rencontre certainement dans certaines éditions de musique mesurée à l'antique dont la prosodie de longues et de brèves est véritablement incarcérée derrière la grille régulière de barres de mesures modernes appliquées selon le signe de mensuration original (**C** ou **¢**). En voici un exemple avec la première strophe de *Comment pensés vous que je vive* de Claude Le Jeune dans la Collection Henry Expert **(C4)**.

CLAUDE LE JEUNE



Ex. 14. Claude Le Jeune. *Comment pensés vous que je vive.*
Extrait. Collection Henry Expert. © Editions Salabert, Paris, 1951.
Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Salabert.

Il est évident qu'une transcription sans barres, plus proche de l'original en fait, sera plus apte à favoriser une déclamation vraiment satisfaisante.



Ex. 15.

Dans cette recherche d'une rythmique plus souple, indépendante des mesures, les allongements ainsi que les appuis mélodico-harmoniques constituent les véritables éléments de base du phrasé et du rythme. Ainsi, derrière des mesures binaires, des rythmes ternaires (en général prosodiquement motivés) peuvent se révéler, aux différents niveaux rythmiques. Les exemples qui suivent sont extraits de *Je suis un demi-dieu* d'Anthoine de Bertrand (12).

a)

dieu, quand as - sis vis à vis De toy, mon cher sou - cy, j'es -
dieu, quand as - sis vis à vis De toy, mon cher sou - cy, j'es -
dieu, quand as - sis vis à vis De toy, mon cher sou - cy, j'es -
dieu, quand as - sis vis à vis De toy, mon cher sou - cy, j'es -

- cou - te les de - vis, De - vis en - tre - rom - pus, De -
- cou - te les de - vis, De - vis en - tre - rom - pus, De -
- cou - te les de - vis, De - vis en - tre - rom - pus,
- cou - te les de - vis, De - vis en - tre - rom - pus,

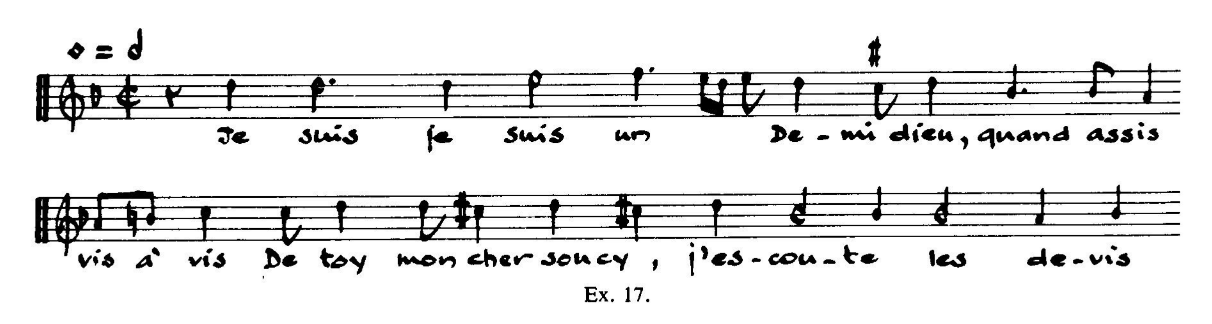
(12) **BER 2** p. 20-23

b)



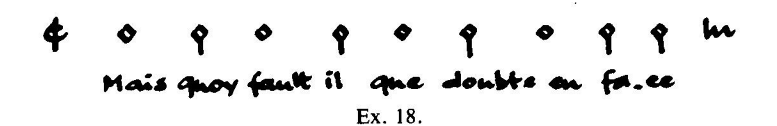
Ex. 16. Anthoine de Bertrand. *Je suis un demi-dieu*
Extraits. *(Second Livre des Amours de P. de Ronsard.*
Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance).
© Editions Maurice Senart. Paris. 1927.
Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Salabert. Paris.

A la lecture du superius réécrit sans barre de mesure, on constatera que les rythmes effectifs apparaissent clairement.



Ex. 17.

Cette démarche ne s'applique donc pas uniquement aux musiques mesurées à l'antique. On retrouve donc ainsi, à une échelle plus ou moins importante, le problème de la notation du ternaire déjà soulevé à propos d'une chanson de Maillard. J'en prendrai un exemple avec cet extrait d'une chanson de Certon, *Sy m'amye ha* (154919) Le vers 5 se présente ainsi :



Ex. 18.

transcrit comme suit dans l'édition moderne (13) :

(13) **CER 1** Livre III. p. 60.

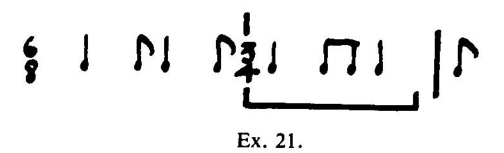


Ex. 19. Pierre Certon. *Sy m'amie ha de fermeté.*
Restitution par Henry Expert, révision par Aimé Agnel.
Extrait. *(Chansons polyphoniques publiées par P. Attaingnant.* Livre III).
© Editions Heugel et Cie. Paris. 1968.
Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Heugel.

On peut manifestement l'interpréter en ternaire, comme si elle était notée en ¢3 ou en hémiole (de prolation ou de temps) : seul le tempo différerait alors... (cf. plus haut, chap. IV première partie).

Ex. 20.

Le rythme de la basse, avec son hémiole pré-cadentielle caractéristique ne fait que confirmer cette interprétation :



Ex. 21.

POLYRYTHMIE

En effet, cette libération du carcan des barres de mesure que le chanteur doit conquérir affecte aussi les relations des différentes parties entre elles : le chanteur doit s'assumer comme individualité rythmique autonome. La polyphonie est aussi polyrythmie. Certes, on ne trouve pratiquement plus au XVIe de ces constructions polyrythmiques virtuoses élaborées à coups de subtilités mensurales, comme le XVe les pratiquait ; même si on en rencontre encore des traces explicites et bien simplifiées, comme dans *La Guerre* et *Les Cris de Paris* de Janequin (cf. Ex 5, 6... cités plus haut). Mais, l'usage de livres séparés sans barre de mesure favorise manifestement une pratique polyphonique de nature polyrythmique basée sur une grande autonomie des chanteurs — solistes, on s'en souvient.

Cette polyrythmie se manifeste précisément de manière simple et stéréotypée dans les hémioles précadentielles des phrases ternaires :

(14)



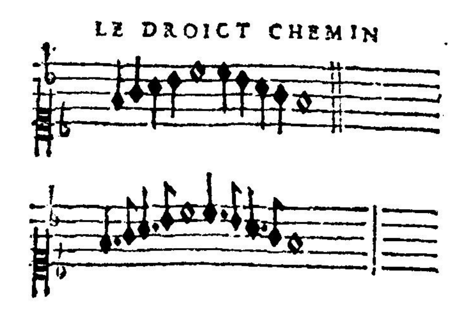
Ex. 22. *A ce matin*. Delafont (1547[10])

VALEURS INEGALES

Un dernier point peut être abordé quant au rythme : il s'agit du problème des *valeurs inégales* familier des "baroquisants". Un texte (à ma connaissance) aborde cette question au XVIe. Je me contenterai donc de le citer, le laissant à l'appréciation du lecteur :

> *"De chanter les demiminimes"*
> *La Manière de bien chanter les demiminimes en ces signes diminués ⦶ ¢ O3/2 O2 C2 est de les chanter comme de deux en deux, demourant quelque peu de temps davantage sur la première que sur la seconde : comme si la première avoit un poinct, & que la seconde fust une fuse. A cause que la première est un accord, & que la seconde est le plus souvent un discord, ou (comme on dit) un faux accord. Car les Musiciens ont une telle liberté en leur composition. A cause aussi qu'elles ont meilleure grace à les chanter ainsi que je dy, que toutes égales, comme il sensuit.*

(14) On peut voir là une allusion à la gaillarde suggérée par le texte : *"en levant la jambette"...*



(Loys Bourgeois. *Le Droict Chemin de Musique.* Genève, 1550. ch. X. fo C7 et 7v).

TROISIEME PARTIE

Musica Ficta

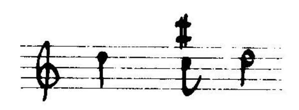
Le terme latin de *musica ficta* (ou *musica falsa* par opposition à *musica recta)* sert à désigner l'altération des degrés de l'échelle modale diatonique dans la musique ancienne du XIIIe à la fin du XVIe siècle. Il s'agit donc d'abord de règles de composition contrapuntique. Cependant, pour des raisons touchant aux usages de la notation ancienne, ce problème concernait directement les interprètes et concerne aujourd'hui interprètes et éditeurs modernes. En effet, la plupart du temps, ces altérations ne sont pas indiquées explicitement dans les sources. Tout usager des musiques anciennes aura remarqué cette particularité des éditions actuelles : les accidents y apparaissent de deux manières :

CONVENTION EDITORIALE

1/ normalement, c'est-à-dire, sur la portée, devant la note concernée



2/ hors portée, au-dessus de la note qu'il est suggéré d'altérer.



C'est là une convention éditoriale couramment admise (15). La manière 1 signifie que l'altération indiquée figure explicitement dans la source originale. La manière 2 indique que cette altération n'est pas précisée explicitement mais que l'éditeur, se substituant à l'interprète, la suggère pour se conformer aux usages anciens.

REGLES

Ce faisant, il se réfère à un ensemble de règles théoriques relativement précises, mais dont l'application est parfois problématique : des problèmes identiques trouveront donc des solutions différentes selon les éditeurs (16).

Parmi ces règles, les théoriciens anciens distinguent en général deux sortes :
1 - *causa necessitatis* ("pour raison de nécessité"),
2 - *causa pulchritudinis* ("pour raison de beauté").

CAUSA NECESSITATIS CONSONANCES PARFAITES

1.1. Quintes diminuées et octaves diminuées (ou augmentées) doivent être transformées en consonances parfaites (interdiction de *mi contra fa*). Concrètement, on a là 2 cas principaux :

OCTAVE

1.1.1. perfection de l'octave : si un degré est altéré dans une voix, son octave (ou son unisson) doit l'être également dans les autres.



Ex. 23. Sermisy. *Au joly boys* (**SERM 1**. vol. III. p.18)

(15) Dans certaines éditions cependant, les altérations restituées sont placées sur la portée et mises entre parenthèses.

(16) Indépendamment des divergences d'appréciation ponctuelles, on trouve, chez les éditeurs, des "politiques" différentes sur l'ensemble du problème. Par exemple, Maurice Cauchie, en 1933, était partisan de la plus grande réserve dans le souci de préserver la pureté des modes : il donne d'ailleurs en exemple Henry Expert. Voir : Maurice Cauchie. *"La pureté des modes dans la musique vocale franco-belge du début du XVIème siècle"* in *Th. Kroyer-Festschrift*... Regensburg 1933.

TRITON 1.1.2. Perfection de la quarte : on évite l'intervalle harmonique de *triton* par l'usage du bémol.



Ex. 24. Sermisy. *Au joly boys* (**SERM 1.** vol. III. p. 18)

FAUSSES RELATIONS 1.2. L'interdiction des fausses relations découle logiquement de cette règle (1.1.)



Ex. 25. Sermisy. *Dictes sans peur* (**SERM 1.** vol. III. p.63)

TRITON MELODIQUE 1.3. Le triton doit être également évité comme intervalle mélodique. Pour cette raison, les cinquième et sixième modes (*Fa,* lydien), par l'adjonction de *si* b (admise par Tinctoris) se confondent avec une transposition du mode ionien de Glarean (mode de *do*).

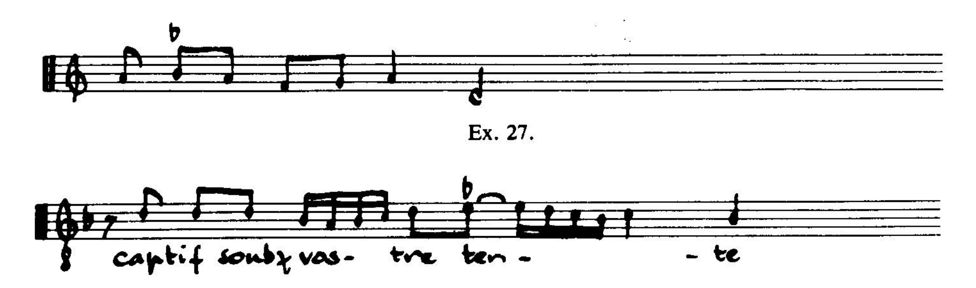


Ex. 26. Sermisy. *Au Joly boys.* (**SERM 1.** vol. III. p. 18) partie de ténor.

HEXACORDE

1.4. La note conjointe qui sort de l'hexacorde (solmisation) à l'aigu pour y revenir doit être bémolisée (Règle du *fa fictum*) :

"una nota supra la
semper est canendum fa"



Ex. 27.

Ex. 28. Sermisy. *Aultre que vous.* **(SERM 1.** vol. III. p. 20).

CAUSA PULCHRITUDINIS CADENCES & SENSIBLES

2.1. Dans toutes les formules de cadence (ou *clausules*) on applique le *subsemitonium modi* par sensibilisation du 7ème degré.



Ex. 29. Sermisy. *Aies pitié* (à 2) **(SERM 1.** vol. III. p. 29)

Cette règle s'applique en principe à toutes sortes de cadences, qu'elles soient parfaites, imparfaites ou rompues.



Ex. 30. Sermisy. *Aultre que vous* (**SERM 1.** vol. III. p. 20)



Ex. 31. Sermisy. *Auprès de vous* (à 3) (**SERM 1.** vol. III. p. 23)

Loys Bourgeois la spécifie même pour les demi-cadences (qu'il appelle *rompues*) : *"Semblablement plusieurs cadences de dessus entières (qui peuvent se rencontrer en toutes parties) comme, la sol la, sol fa sol, & ré ut ré : ou aucunes fois rompues, comme la sol, sol fa, et ré ut, doivent être entonnées en demi-ton".*



Ex. 32. Sermisy. *Dictes sans peur.* (**SERM 1.** vol. III. p. 63).

Quand les anciens parlent de cadence, ils entendent toujours la conjonction de deux voix en mouvement contraire dont la progression aboutit à l'unisson ou à l'octave : ligne descendante par degrés conjoints (véritable cadence au sens étymologique, cadence dite de ténor), contrepointée par la voix supérieure (*cadence de dessus*) (17). Cette approche contrapuntique permet d'exclure de la règle de sensibilisation la cadence dite phrygienne (sur *mi* et sur *si*, ou sur *la* par bémol) dont le ténor procède déjà par demi-ton. Loys Bourgeois le spécifie à la suite du passage déjà cité : *"J'ay dy notamment plusieurs cadences, car cela ne se doibt pas toujours faire. Pareillement la sol la, ou mi re mi : de a mi la re en g, re sol ut chantant par b mol, et la sol la ou mi re mi : de e mi la en d, la re sol, doivent estre entonnés de ton en ton, comme si ce n'estoit point cadence".*



Ex. 33. *Auprès de vous. (à 2)* (**SERM 1**. vol. III. p. 25)

On voit dans les exemples précédents que ces *cadences* sont souvent associées à une cadence plagale ou ont fonction de demi-cadence. Cependant, cette explication, limitée au contrepoint à deux voix est malheureusement imprécise et incomplète : elle ne tient pas compte de l'interférence des autres voix de la polyphonie. Ainsi, il n'est rien dit du problème posé par la présence du quatrième degré. En fonction des exemples précédents et de l'horreur du triton, on peut penser que le quatrième degré exclut la sensible :

(17) Cette terminologie n'implique pas une localisation précise dans la polyphonie : ces cadences peuvent se trouver à l'une ou l'autre voix.



Ex. 34. Sermisy. *J'attends secours.* (**SERM 1.** vol. III. p. 118).

Cependant, on en rencontre des exemples explicitement indiqués dans les sources de l'époque.



Ex. 35. Adrian Le Roy. *Si j'ayme ou non* (1573)

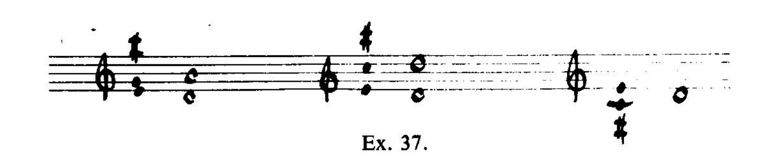


Ex. 36. Vuildre. *Je fille quand Dieu* (**A 6.** p. 105)

Les théoriciens se taisent également sur un autre aspect du problème. Ils parlent globalement des formules cadentielles, sans jamais spécifier s'il faut tenir compte du contexte dans lequel elles s'insèrent, à savoir de leur localisation dans la phrase et de la fonction de ponctuation qu'elles y remplissent. On pourrait, cependant, se demander si le terme *clausule* employé au XVIe siècle n'implique pas cette fonction, à l'exclusion de toute autre situation...

PROXIMITE

2.2. Cette seconde règle est appliquée dans la précédente qui en est seulement un cas particulier. Elle prévoit qu'une consonance parfaite doit être amenée par la consonance imparfaite la plus proche : tierce majeure pour la quinte, sixte majeure pour l'octave, tierce mineure pour l'unisson.



Ex. 37.

TIERCE PICARDE

2.3. On majorise l'accord parfait final. Cette règle apparaît progressivement au XVIe siècle qui introduit petit à petit la tierce dans l'accord final.



Ex. 38. Sermisy. *L'ardant vouloir.* **(SERM 1**. vol. III. p. 144).

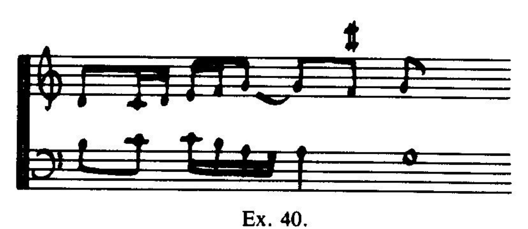
COMPLEXITE & CONFLITS

Comme on a déjà eu l'occasion de le remarquer, ces règles bien que relativement précises et claires, se révèlent abstraites une fois confrontées à la pratique : elles font en effet abstraction aussi bien du contexte que de la totalité du complexe polyphonique. Un exemple, extrait d'une chanson de Sermisy, *Le cueur est bon* (1528[3]), permettra d'apprécier les limites d'une approche par bicinium.



Ex. 39. Sermisy. *Le cueur est bon* (SERM 1. vol. IV. p. 4.).

En fonction de la règle 2.1., dans le bicinium contraténor et bassus, le contraténor est amené à introduire la sensible de *sol* (*fa* ♯).



Ex. 40.

Dans le bicinium ténor et bassus, la règle 2.2. invite le ténor à introduire la sensible de *ré* (*do* ♯)



Ex. 41.

On aurait donc une cadence à double sensible, qui, bien qu'archaïque, reste plausible au XVI[e]. Malheureusement, le superius jette le trouble dans ce concert en y faisant entendre un *do* qui, dans l'attraction du *si,* ne peut être altéré. On remarquera cependant que le *do* se trouve ici dans une formule ornementale qu'on peut opposer à l'occurrence similaire qui précède.



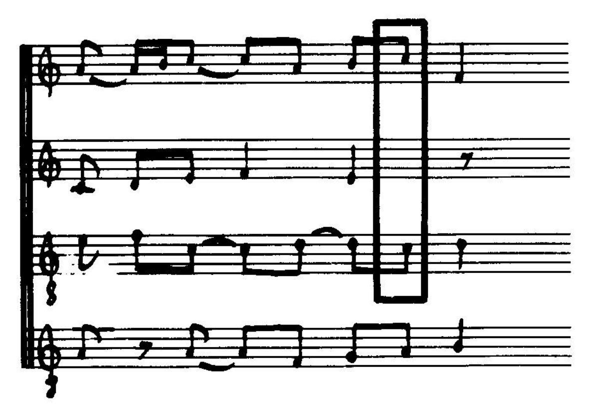
Ex. 42.

Reste à savoir si cette distinction entre notes essentielles et notes de passage ou ornementales — qui n'apparaît pas, me semble-t-il, chez les théoriciens — peut suffire à justifier des traitements différents. En l'occurrence, elle conduirait à tolérer une exception à la règle 1.1.

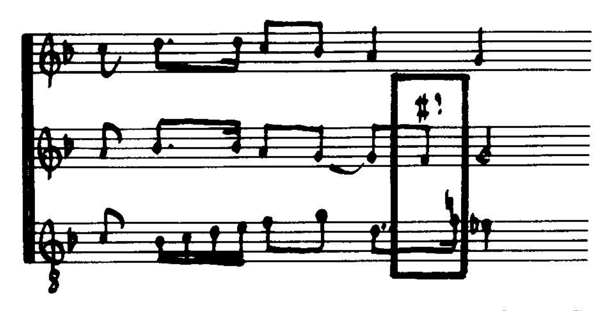


Ex. 43.

La même problématique apparaît dans la comparaison de ces deux exemples :



Ex. 44. Gombert. *Plaisir n'ay plus* (**GOM.** vol. XI. p. 108)



Ex. 45. Janequin. *Le chant des oiseaux* (**JAN 1.** vol. I. p. 5)

Le *fa* du ténor dans Janequin a une valeur ornementale qui pourrait permettre de tolérer l'exception à la règle 1.1. En fait, ces cas de conflits sont très fréquents, où l'application d'une règle à deux voix se trouve court-circuitée par une autre voix.
Ainsi, dans ce passage, l'entrée du ténor empêche d'appliquer la règle 2.1. au supérius (*sol*) en raison de la règle 1.1.1.



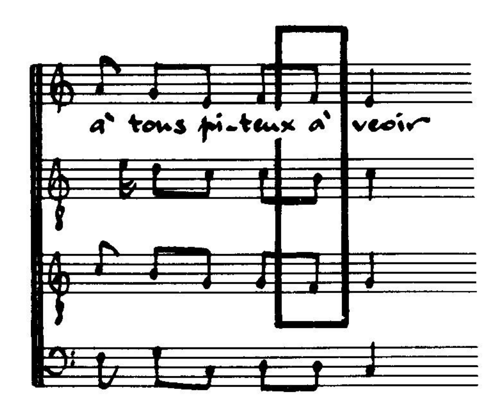
Ex. 46. Goudimel. *Faisons le dire mensonger* (**GOU**. vol. 13. p. 88)

Même démarche au début de *J'attends secours* de Sermisy, cette fois en raison de la règle 1.1.2. (voir Ex. 34 cité plus haut, page 67). Cependant, choisira-t-on toujours d'éviter le triton ? Comment, par exemple, traiter le cas suivant, dans *Elle a bien le ris gracieux* de Sermisy.



Ex. 47. Sermisy. *Elle a bien*. (**SERM 1** vol. III. p. 70 et suiv.).

Les citations de ce genre pourraient être multipliées à l'envi... On comprend donc qu'à l'usage — et les éditions en témoignent comme l'attestent aussi les tablatures de luth du XVI[e] — les solutions apportées à ces problèmes soient extrêmement diverses... De plus, que savons-nous des interférences possibles de ce problème avec d'autres aspects de la pratique ou du sens musical, l'ornementation, l'expressivité par exemple. L'embellissement très coutumier des formules cadentielles notamment me semble tout à fait susceptible de rendre tolérables des rencontres qui seraient en principe bannies et insupportables si elles étaient affirmées brutalement (octaves diminuées ou augmentées, tritons...). Et pourquoi la rudesse de certains heurts contrapuntiques n'aurait-elle pas été exploitée à des fins expressives : Gesualdo, Monteverdi ou même Lestocart ne sont pas si lointains après tout. Les compositeurs, d'une part, pourraient bien avoir écrit *intentionnellement* des situations polyphoniques conflictuelles (du point de vue de la *musica ficta*). Les chanteurs, d'autre part, pourraient bien avoir introduit l'expressivité parmi les paramètres intervenant dans la solution de certains problèmes. Dans l'exemple suivant, le respect des règles se traduirait par la bémolisation du *si*. L'hypothèse du paramètre expressif, si on la retenait, suggérerait pourtant un peu de liberté et d'audace pour souligner l'idée du texte :



Ex. 48. Sandrin. *Doulce mémoire.* (SAN. p. 6.).

Il reste que la fréquentation de répertoires voisins inviterait, sinon à l'audace, du moins au sens du relatif en ce domaine. Dans la musique vocale anglaise en particulier, il n'est pas rare de rencontrer des fausses relations ou des octaves imparfaites explicitement indiquées.



Ex. 49. Tallis. *Lamentationes Jeremiae Prophetae.*

QUATRIEME PARTIE

Le Texte

Quelques informations me semblent nécessaires concernant les textes poétiques des chansons. Sélectionnées, elles ont pour ambition de contribuer à affiner la conscience que le chanteur peut avoir de la chanson, y compris sur le plan poétique, et d'éclairer ainsi la démarche de l'interprète sur quelques points où le texte est susceptible d'intervenir, principalement la définition des phrasés et la distribution du texte sous la musique.

LES FORMES

Libérée des contraintes formelles du XV[e] siècle, la chanson, même si elle en conserve quelques traces, ne pose pas de problème particulier de fonctionnement. Qu'elle soit un *épigramme* (quatrain cinquain, huitain, dizain, etc...), une *chanson* (18), une *chanson à refrain,* un *sonnet,* etc..., elle est transmise par les sources dans sa forme définitive et complète à quelques exceptions près cependant.

LA CHANSON

En effet, surtout avant 1550, les sources musicales sont très avares de renseignements littéraires : elles ne donnent pas le nom du poète, et dans le cas de textes strophiques, elles ne comportent que la première strophe. On peut donc être intéressé à en compléter le texte pour le chanter *in extenso* (19). Les éditions musicologiques, en général, dispensent du travail de recherche et donnent la totalité des textes, soit directement avec la transcription musica-

(18) Genre poétique de définition peu précise, strophique en principe avec régularité dans l'agencement des rimes. Voir les *chansons* de Clément Marot.

(19) A titre d'exemple, c'est le cas de la chanson de Sermisy, *Tant que vivray.* La seconde strophe, donnée dans les éditions modernes, a été empruntée aux Oeuvres Poétiques de Clément Marot.

le soit dans l'apparat critique, au début ou à la fin du volume (20). Quand ce travail n'est pas fait, on peut disposer, pour l'effectuer, de deux outils bibliographiques qui permettent de retrouver la trace et les sources littéraires d'un texte (21) :
Hubert Daschner. *Die Gedruckten mehrstimmigen Chansons von 1500-1600 : literarische Quellen und Bibliographie.* Bonn. 1962 (Thèse Universitaire). Frédéric Lachèvre. *Bibliographie des Recueils Collectifs de Poésie du XVIe sicle.* Paris. Champion. 1922. Ces deux ouvrages, disponibles dans certaines bibliothèques, sont d'une utilisation aisée : ils présentent tous les deux une liste alphabétique d'incipit.

RONSARD

Pour les chansons postérieures à 1550, cette démarche n'est généralement pas nécessaire: les sources musicales en donnent la totalité des textes. Cependant, une publication, d'une nature particulière, mérite d'être signalée: *Le Supplément Musical des Amours* de Ronsard, publié en 1552 (22). On y trouve des musiques de Pierre Certon, Clément Janequin, Marc-Antoine Muret et Claude Goudimel. Quatre d'entre elles sont destinées à s'adapter à plusieurs sonnets du recueil de Ronsard dont on peut ainsi chanter la plus grande partie (23). Sur la musique de *J'espère et crains* (Certon), 14 autres sonnets peuvent s'adapter, 92 sur celle de *Qui voudra veoir* (Janequin), 59 sur celle de *Nature ornant* (Janequin) (24), 3 sur celle de *Quand j'apperçoy* (Goudimel) (25). L'exploitation de ce *Supplément* permettrait donc facilement de choisir tels sonnets de Ronsard en fonction de son goût. Philippe Caillard en a d'ailleurs montré la voie en adaptant la musique de *Qui vouldra veoir* à un autre sonnet des *Amours, Voicy le bois.*

METRES

Les chansons du XVIe siècle utilisent une grande variété de vers, des plus irréguliers (3 syllabes par exemple) aux plus classi-

(20) On rencontre parfois des lacunes d'autant plus inexplicables que les textes, pour une fois, étaient donnés *in extenso* dans la source originale. C'est le cas de la chanson de C. Janequin, *Faisons le dire mensonger* (**JAN. 1.** vol. IV. p. 179).

(21) Certes, ces outils peuvent ne pas résoudre tous les problèmes. Il peut être difficile de franchir l'étape suivante, c'est-à-dire d'avoir accès à la source, ancienne ou moderne. A signaler, dans ce sens, l'ouvrage de B. Jeffery. *Chanson verse of the early Renaissance* (London, Tecla 1971 et 1976). Il reste que quelques poètes connus sont plus particulièrement mis à contribution, notamment Clément Marot, dont il pourra être précieux de posséder une édition moderne (par exemple celle d'Yves Giraud dans la Collection Garnier-Flammarion).

(22) On en trouvera une étude et la transcription complète (malheureusement avec quelques erreurs) dans Julien Tiersot. *Ronsard et la musique de son temps.* Breitkopf et Härtel. Paris, Librairie Fischbacher (s.d.). Le fac-simile se trouve dans les œuvres complètes de Pierre de Ronsard (Ed. Laumonier) tome IV. Paris, Droz, STFM.

(23) C'était la finalité de cette entreprise réalisée à l'initiative du poète.

(24) Edition moderne des 2 chansons de Janequin dans **JAN 1** vol. V. p. 187 et 191.

(25) Edition moderne dans **GOU** p. 194.

ques. Certains mètres sont nettement privilégiés cependant. Les principaux sont le décasyllabe, l'octosyllabe et l'alexandrin. Parmi eux, l'alexandrin et le décasyllabe sont des vers à césure dont la coupe la plus fréquente est 6 + 6 pour l'alexandrin et 4 + 6 pour le décasyllabe. Cette structure interne est d'une importance capitale pour l'appréhension du profil mélodico-rythmique des phrases musicales et la conduction des phrasés verbo-mélodiques. On verra également qu'elle n'est pas indifférente à la solution de certains problèmes de place du texte (26).

PLACE DU TEXTE

La place du texte sous la musique est un autre problème, parfois déconcertant, auquel chanteurs et/ou chefs de chœur se trouvent fréquemment confrontés. C'est pour les chansons antérieures à 1550 qu'il se pose de manière plus criante : les sources de la deuxième moitié du siècle sont en général beaucoup plus fiables et le problème est définitivement résolu pour le répertoire de la fin du siècle, du type air de cour et musique mesurée à l'antique.

Plutôt que de tenter — à coup sûr en vain — de détailler les différents aspects de ce problème de manière systématique, je préfère m'arrêter sur un exemple très connu du répertoire, choisi aussi pour sa relative simplicité : *Je suis deshéritée* de Cadéac, également attribuée à Lupi. Ce qui m'intéresse ici, c'est davantage l'exemplarité du problème et du comportement qu'il nous amène à adopter que l'occasion d'exposer des propositions de solution qui ne sauraient en aucun cas correspondre à la totalité des cas de figures susceptibles d'être rencontrés.

De la chanson de Cadéac, quatre éditions modernes, relativement courantes, sont disponibles, que je me propose d'examiner de ce point de vue :

LUP. **a** - Johannes Lupi. *Zehn Weltliche Lieder.* (Hans Albrecht.ed.) Wolfenbüttel Möseler s.d. Das Chorwerk 15 p.6.

A 19 **b** - *Concerts imaginaires de la Renaissance.* vol. 1. (A. Agnel. ed). Paris, Heugel. 1974. p. 24.

C 4 **c** - Collection Henry Expert. *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance.* Paris. Salabert. EMS 3089.

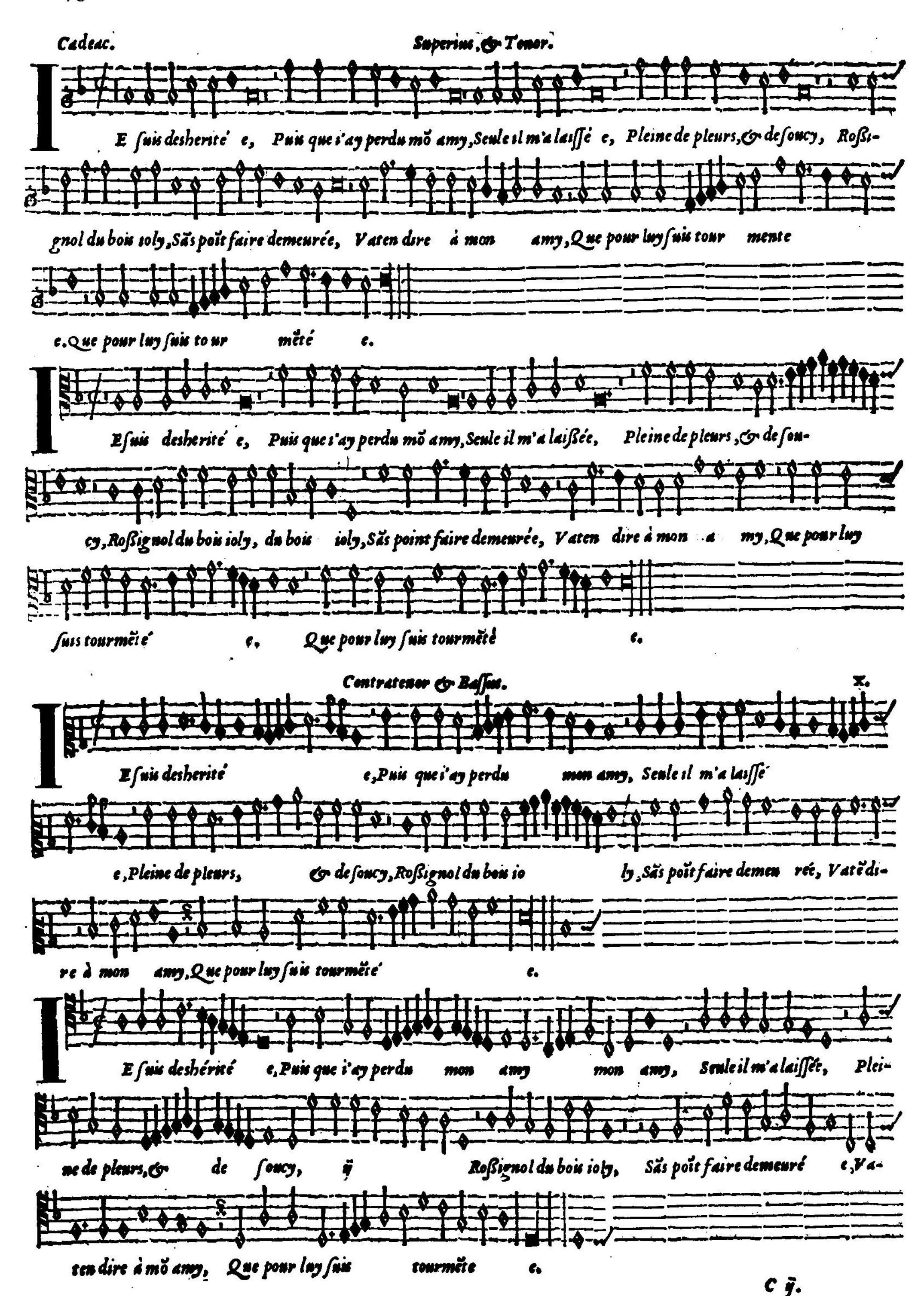
C 1 **d** - *Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard.* Paris. PC. 97.

J'examinerai ces éditions à la lumière de deux sources d'information :

1 - ce qu'on peut savoir des règles de place du texte au XVIe (27)
2 - quelques éditions anciennes de cette chanson :

(26) Pour des réflexions supplémentaires concernant texte et musique, voir J.P. Ouvrard. *"Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVIe siècle (1528-1550)" Revue de Musicologie* 67.1981 - 1.

(27) Voir cette note page 77.

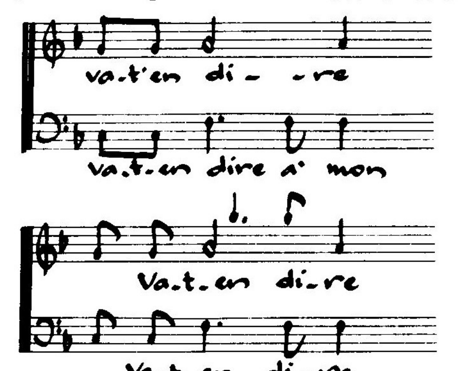


Ex. 50. Pierre Cadéac. *Je suis deshéritée* *(Tiers Livre du Recueil...* Paris, N. Du Chemin 1550[8]) fo IX[v] - X. Cliché B.N. Paris.

e - *Quart Livre de chansons...* Paris, Attaingnant 1540^{11}.
f - *Tiers Livre du recueil...* Paris, Du Chemin. 1550^{8} (cf. Ex.50)
g - *Le premier trophée de musique...*Lyon, Granjon 1559^{14}(28).
h - *Premier recueil des recueils...* Paris, Le Roy & Ballard. 1561^{7}, ou ses rééditions (1567^{12} et 1573^{14}).

L'exemple 51 en présentation synoptique permettra la comparaison rapide des quatre éditions modernes (29).

On remarque d'emblée que l'édition **a** se distingue de toutes les autres. A cela, il semble y avoir 2 raisons essentielles :
1 - Hans Albrecht a utilisé une source unique, qui attribue cette chanson à Lupi : *Trente Chansons musicales...* Attaingnant 1533. (1534^{13}), manifestement sans la mettre à l'épreuve d'aucune autre.
2 - Par ailleurs, il semble avoir pris à la lettre la place du texte de cette édition.
La première raison a pour première conséquence une différence dans l'établissement du texte :
au vers 6 : *"sans faire demeure"* au lieu de *"sans point faire demeurée"* dans les autres sources (30). Le simple examen de la structure poétique du texte (hétérométrique : 6f/8/6f/8/7/7f/7/7f) (31) suffit à déceler l'anomalie. Cependant, il est surtout ennuyeux que ce défaut de la source entraîne une altération du phrasé aux parties de contraténor et bassus :



au lieu de :

(32)

(27) LANFRANCO da TERENZO, G.M. *Scintille di Musica,* Brescia, 1533. (Rééd. Fac-simile. Bologna. Forni. 1970),
STOCKER. G. *Gasparis Stoqueri Germani de Musica libri duo.* (Madrid. B.N. Ms 6486).
ZARLINO. *Institutioni Harmoniche.* (Venise, 1573). Rééd. Fac-simile. Gregg Press. 1966.

(28) Malheureusement, la partie de ténor manque.

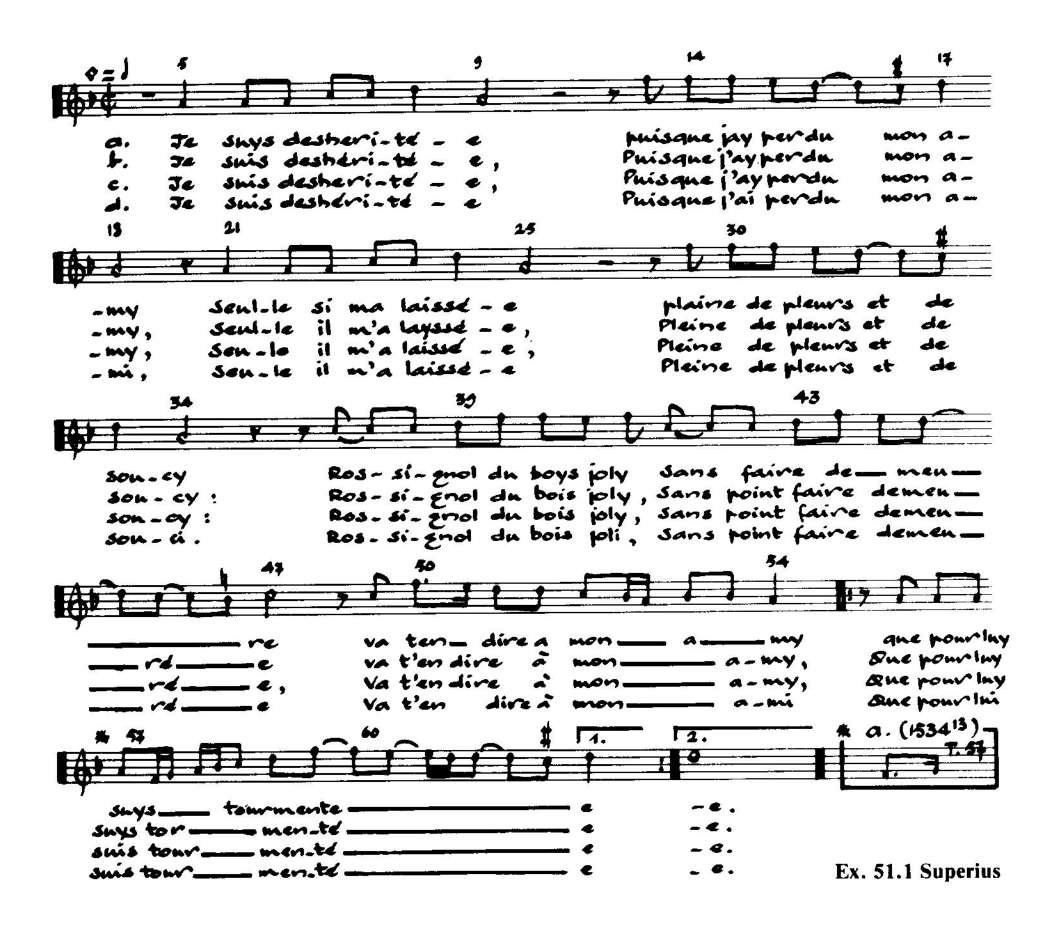
(29) Pour faciliter la comparaison, les quatre transcriptions sont alignées ici sur la même équivalence des durées, soit ◇ = ♩

(30) *"sans plus faire..."* dans 1561^{7}...

(31) f = rime féminine.

(32) Il est vrai, qu'en l'occurrence, le choix de ce phrasé nécessite le monnayage de la brève (𝅗𝅥 = ♩. ♪), modification d'ailleurs apportée par les sources ultérieures.

L'édition **a** se distingue aussi des autres par quelques variantes strictements musicales aux tactus 53 (superius), 57 (superius), 48 et 49 (contraténor), 38 (ténor), 51-52-53 (ténor), 12 et 28 (bassus). On verra que la plupart de ces variantes ne sont pas étrangères au problème de la place du texte. Ces quelques points posés, on peut faire les observations suivantes.



Ex. 51.1 Superius

1.0. **Superius.** Mis à part les remarques soulevées plus haut, cette partie ne présente pas beaucoup de problèmes.

1.1. tactus 41-47. Une variante est possible pour la place de la pénultième (demeu<u>ré</u>-e). Dans des cas similaires, beaucoup de sources fiables optent pour articuler cette syllabe sur la résolution précadentielle. En l'occurrence cependant, la source la plus précise (1559[14]) indique très clairement la solution choisie par les éditions **b, c,** et **d.**

1.2.1. tactus 21.22. Conformément aux sources **e** et **f**, les éditions **b, c** et **d** donnent le texte *"Seule il m'a laissée"*, en prosodiant l'*e* muet de *seule,* théoriquement élidé à cette position. Cette prosodie, exceptionnelle, est nécessaire à la logique structurelle du texte. On pourrait lui préférer le texte de **a** : *"Seule si* (33) *m'a..."* ou la modification apportée dans les éditions ultérieures **g** et **h** : *"Seulett~~e~~ il m'a laissée"* (34).

1.2.2.tactus 49-54. Le même problème de la prononciation du *e* muet se pose ici. Contrairement au cas précédent (cf. 1.2.1.), la logique structurelle du texte ne justifie pas qu'on passe outre à la règle de l'élision. On devrait donc dire : *"Va t'en dir' à mon ami"*. Or toutes les éditions modernes sauf **a** accordent une note au *e* muet de *"dire"*. Plusieurs remarques peuvent être faites :
— 1 - Dans l'édition **a**, on pourrait préférer étendre le mélisme du tactus 50 jusqu'à 51. Les règles de l'époque aussi bien que l'usage attestent cette préférence :



— 2 - Pour les mêmes raisons, on peut procéder de la même manière au tactus 52. Les éditions **e, f, g, h** présentent toutes 2 minimes au tactus 53, au lieu de la semibrève qu'on trouve dans l'édition de 1533 (cf **a.**).



— 3 - En combinant ces deux aménagements, on obtient :



C'est précisément cette prosodie qui est adoptée dans la chanson à 6 de Claude Le Jeune (1572[2]) également éditée par Aimé Agnel (**A 19.** p. 27).

— 4 - Il faut reconnaître, cependant, que toutes les autres sources donnent raison aux éditions modernes, même **g** et **h** où l'élision est habituellement indiquée.

1.3. tactus 55.63. **a** se distingue des autres éditions par une variante musicale qui entraîne une différence dans la place du texte : le premier mélisme s'effectue sur *suys* au lieu de *tous.* Cependant, il serait préférable — conformément aux règles — d'achever ce mélisme sur la semiminime (*ut* au tactus 58) et donc de placer *tourmentée* à partir du tactus 59. La source **g** indique très précisément cette prosodie.

---

(33) pour "ci" = ici.

(34) dans ces éditions, l'élision du *e* est graphiquement indiquée par ~~e~~ ou '.

a. Je suys deshé — ri - te ——— e puisque jay perdu
b. Je suis deshé — ri - té ——— e, Puisque j'ay perdu
c. Je suis deshé — ri - té ——— e, Puisque j'ai perdu
d. Je suis deshé — ri - té ——— e Puisque j'ai perdu

— mon — a — my Seulle si ma laisse ———
——— mon a — my, Seulle il m'a layssé ———
——— mon a — my, Seule il m'a laissé ———
——— mon a — mi, Seule il m'a laissé ———

-e plaine de pleurs — et — de — sou — cy Ros - si - gnol du boys jo-
-e, Plei-ne de pleurs ——— et de soucy : Ros-si-gnol du bois jo-
-e, Plei-ne de pleurs ——— et de soucy : Ros-si-gnol du bois jo-
-e, Plei-ne de pleurs ——— et de souci . Ros-si-gnol du bois jo-

-ly ——— Sans faire de — meu - re va ten di — re
——— ly, Sans point fai. re demeu — ré — e, Va t'en dire
——— ly, Sans point fai re de meu — ré — e, Va t'en dire
——— li, Sans point fai re de-meu-ré — e, Va t'en dire

a mon — a — my que pour luy suys tourmente ———
a' mon — a — my, Que pour luy suys tor — men té ———
à mon — a — my, Que pour luy suis tourmenté ———
à mon — a — mi Que pour lui suis tourmenté ———

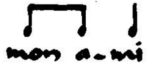
1. 2.
-e -e.
-e -e.
-e -e.
-e -e.

Ex. 51. 2. Contratenor

2.0. **Contraténor.** De même que pour les parties suivantes, il est inutile de répéter ce qui a été dit en 1.2.1.

2.1. tactus 3-10. Aucune source n'est vraiment précise. La plus soignée (f) se contente de détacher le *e* final, indiquant ainsi un mélisme sur la pénultième accentuée. Pour les raisons déjà invoquées au-dessus (cf. 1.2.2.1. et 1.2.2.2.), on pourrait suggérer d'articuler - *té* - seulement au tactus 8.

2.2. tactus 11-17. Ces mêmes règles sont transgressées par la place de *mon* en **a**, mais aussi en **b**, **c**, **d**. - ce qu'on ne pourrait éviter qu'en monnayant la semibrève du tactus 16 :



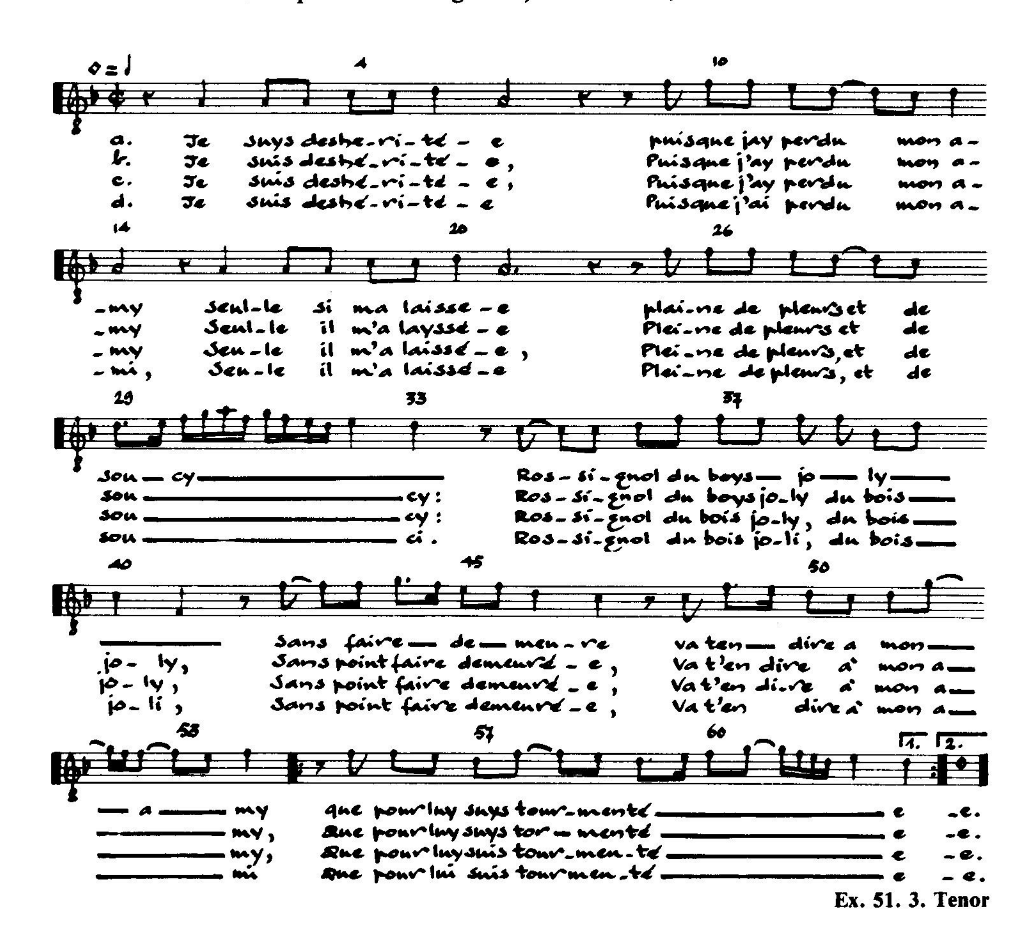
2.3. tactus 27-33. Même remarque pour **a.** C'est sans doute ce qui justifie le monnayage du tactus 32 (♩‿♩) dans les éditions postérieures à 1533 : grâce à quoi, la prosodie de **b, c** et **d,** est satisfaisante.

2.4. tactus 34-41. Pour **a** : dans les sources **e, g** et **h,** les 2 syllabes de *joly* ne sont pas détachées, ce qui semble donc indiquer un mélisme sur la syllabe-rime. Cette prosodie me semble d'ailleurs trouver sa justification dans la cohérence polyphonique, verticalement avec le ténor et le bassus, horizontalement avec le superius.

Quant au choix des éditions **b, c, d,** si on l'admet, il me semblerait préférable de faire débuter le mélisme sur les semiminimes (tactus 38).

2.5. tactus 41-47 et 47-50. cf. réflexions exposées plus haut. La prononciations du *e* de *dire* est bien sûr obligatoire ici. Curieusement, c'est le seul endroit où une source l'indique élidé (1573[14]).

2.6. tactus 51-54. Toutes les sources sont conformes aux éditions modernes, sauf **g** qui indique ♪ ♩‿♩ ♩. ♩ (sans utiliser cependant de ligature).
a mon ami —



Ex. 51. 3. Tenor

3.0. Ténor.

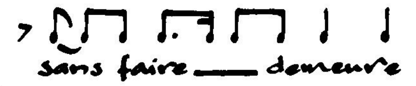
3.1. tactus 25-33. La solution de l'édition **a** n'est guère défendable. C'est un exemple typique de cas où il ne faut pas suivre une source à la lettre. La cohérence polyphonique (avec contraténor et bassus) suffirait d'ailleurs à justifier l'option des autres transcripteurs, attestée d'ailleurs par les sources (**e.f.h.**).

3.2. tactus 34-41. La source utilisée par **a** n'indique pas de répétition du texte (*"du bois joly"*). Même dans cette optique, cependant, la solution **a** est contestable : la cohérence polyphonique, verticalement avec bassus et contraténor, horizontalement avec le superius justifierait



Ce que confirment les éditions ultérieures (**e**, **f**, **h**) qui ajoutent une répétition de texte (explicite) en monnayant la semibrève du tactus 38 (♪ ♪). Lequel monnayage n'était d'ailleurs pas indispensable, sauf au profit d'un meilleur rapport à l'accent.

3.3. tactus 42-47. Dans la logique de l'édition **a** et conformément à des règles déjà évoquées (cf. 1.2.2.1. et 1.2.2.2. etc...),



serait préférable

3.4. tactus 48-54. Se pose à nouveau le problème du *e* de *dire* (cf. 1.2.2...). Si l'on opte pour la prononciation du *e*, les éditions **b**, **c**, **d**, sont acceptables, mais pourraient aussi être modifiées comme suit, en fonction de la solution choisie au superius (cf. 1.2.2.) :



Le même aménagement peut d'ailleurs être apporté à l'option **a** (en faveur de l'élision) :



Il est clair que, dans **a**, H. Albrecht a délibérément évité cette distribution, sans doute pour ne pas avoir à répéter la même voyelle sur le même degré (*fa* tactus 52). Cependant, si les règles prévoient bien effectivement que la même note répétée nécessite un changement de syllabe, elles présentent aussi ce cas précis comme une exception.

a. Je suys deshé — ri — té — e puisque jay perdu mon — a —
b. Je suis deshé-ri-té — e, Puisque j'ay perdu — mon — a —
c. Je Suis deshé-ri-té — e, Puisque j'ay perdu — mon — a —
d. Je suis deshe-ri-té — e Puisque j'ai perdu — mon — a —

-my — Seulle si ma laisse - e plai-
-my — mon — a - my, Seulle il m'a layssé - e, Plei-
-my — mon — a - my, Seule il m'a laissé - e, Plei-
-mi, — mon — a - mi, Seule il m'a laissé - e Plei-

-ne de pleurs et de sou-cy — plaine de pleurs et de soucy Ros-
-ne de pleurz et — de — sou - cy, Pleine de pleurz et de soucy: Ros-
-ne de pleurz et — de — sou — cy, Pleine de pleurz et de soucy: Ros-
-ne de pleurs et — de — sou-ci, Pleine de pleurs et de souci. Ros-

- si - gnol du boys joly Sans faire demeu — re vaten
- si - gnol du bois joly, Sans point faire demeuré — e Va
- si - gnol du bois jo-ly, Sans point faire demeuré — e, Va
- si - gnol du bois jo-li Sans point faire demeuré — e, Va

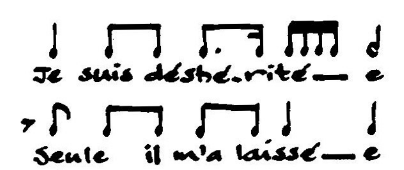
di- rea mon — a - my — que pour luy suys — tourmente -
t'en di-re à mon a - my, Que pour luy suys — tormen-
t'en di-re à mon a - my, Que pour luy suis — tourmen-
t'en di-re à mon a - mi Que pour lui suis — tourmen-

— e -e.
— té — e -e.
— té — e -e.
— té — e -e.

Ex. 51.4. Bassus

4.0. **Bassus.**

4.1. tactus 1-5. Au regard des règles, il n'y a pas de solution satisfaisante. L'option des éditions **b,c,d,** semble confirmée par les sources les plus précises, en particulier **f, g, h.** On pourrait lui trouver une autre justification en la confrontant à la prosodie du vers 3.

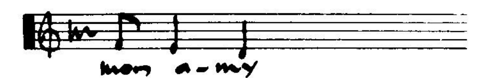


L'édition **a**, qui semble s'appuyer sur le caractère binaire du tactus (cf. aussi tactus 25-28, 9-13) n'est pas satisfaisante.

4.2. tactus 7-17. L'édition **a** se distingue de toutes les autres par l'absence de répétition du texte. Cette répétition est indiquée dans toutes les sources consultées **(e, f, g, h)**. Dans cet ensemble, **g** présente une solution originale et intéressante en ce qu'elle vise manifestement à se conformer à la règle déjà évoquée concernant les limites des mélismes (cf. 1.2.2.1. - 1.2.2.2.). Pour cela, la semibrève du tactus 12 est monnayée en 2 minimes :

7 Puis que j'ay perdu ——— mon a——— my mon a-my

On peut penser que les autres éditions suivies par **b, c, d,** sacrifient cette règle à la cohérence polyphonique avec le contraténor qui amène la rime sur la cadence mélodique en *ré*



ainsi qu'avec la répétition musicale du vers 4 (tactus 23-29). Dans cette optique, le monnayage du tactus 12 serait de toute façon souhaitable.

4.3. tactus 23-29. L'édition **a** n'est pas défendable. Les autres éditions sont conformes aux sources consultées à cette nuance près que dans **g** la semibrève du tactus 28 est monnayée en 2 minimes (c.f. 4.2.).

4.4. tactus 41-47 et 47-54. Les problèmes concernant l'édition **a** ont déjà été abordés plus haut. Se repose aussi la question du *e* de *dire*. Par ailleurs, les sources fiables ne présentent pas de divergences importantes (cf. éditions **b, c, d**) à l'exception de **g** qui place le mélisme sur *-meu-* pour articuler *ré-e* seulement aux tactus 46-47. Ce faisant, elle met en valeur un phrasé possible, alternant ternaire et binaire, qu'on peut aussi retrouver aux autres voix.



4.5. tactus 55-63. La régle des ligatures implicites (cf. 1.2.2.1. et 1.2.2.2.) me fait préférer les éditions **b, c, d,** à la solution de **a.** Le reste est question de détail : je n'ai pas trouvé dans les sources consultées de justification à l'option d'Henry Expert (**c**). Il y a une nuance dans la source **f** qui place *tourmentée* à partir du *ré* aigu (tactus 59).

A la lecture des pages qui précèdent, on aura constaté que, sur ce problème, l'examen des sources ne conduit pas nécessairement à la certitude. Bien plutôt, on en retire un sens aigu du relatif. Quant aux principes exposés ici ou là par de rares théoriciens, s'ils ont leur utilité dans quelques cas, ils sont loin de résoudre tous les problèmes : ils apportent en tout cas un éclairage précieux. En complément, deux attitudes me semblent devoir jouer un rôle fondamental dans l'appréhension de ce problème :

1/ le souci de la cohérence polyphonique et interne,
2/ la connaissance profonde du texte et de sa structure.

CHAPITRE CINQUIÈME

DE LA CHANSON DU XVIe SIÈCLE A SON ENVIRONNEMENT MUSICAL

CARREFOUR

En pratiquant la chanson polyphonique de la Renaissance, on a conscience rapidement d'être au cœur d'une culture musicale très riche dont les différents courants se croisent constamment, se nourrissant les uns les autres : chansons, musique instrumentale, musique religieuse.
Ces liens, par lesquels la chanson se révèle solidaire d'une culture musicale aussi diverse qu'homogène, présentent un intérêt considérable pour notre pénétration d'une époque aussi lointaine. Ils peuvent aussi être la clef de programmes de travail variés et enrichissants. Reste à savoir s'y diriger.

1.0. *D'une chanson à l'autre.*

CONCORDANCES

Pour des raisons qui tiennent aussi bien aux pratiques poétiques qu'aux pratiques musicales, le répertoire des chansons tend en quelque sorte à former des grappes de *concordances*. On en distinguera deux sortes : 1.1. concordances littéraires (1). 1.2. concordances musicales.

1.1. *Concordances littéraires.*

TEXTES

Beaucoup de chansons exploitent les mêmes textes, le plus souvent à l'intérieur d'une génération, parfois même tout le long du siècle (2). Le catalogue établi par H. Daschner (3) est l'outil le plus commode pour travailler sur ce type de relations entre les chansons. Reste qu'il ne permet pas de distinguer entre concordances uniquement littéraires et concordances à la fois littéraires et musicales (4). De plus, on n'y trouvera que les références aux sources anciennes (5), complètes ou non sans distinction.

---

(1) Il s'agit de chansons ayant en commun leur texte. On peut ajouter dans cette catégorie les *pièces liées, demandes, responces et replicques.* Sur ce sujet, voir J.P. OUVRARD. *"Jeu poétique, jeu musical : la chanson et sa réponse".* à paraître dans les Actes du Colloque *Les Jeux à la Renaissance* (Tours, 1980).

(2) L'un des poètes les plus constamment mis à contribution est certainement Clément Marot : ses textes circulent de Sermisy et Janequin à Lassus et Sweelinck.

(3) *Die Gedruckten mehrstimmigen Chansons von 1500-1600 : Literarische Quellen und Bibliographie.* Bonn 1962.

(4) La mélodie et le texte sont empruntés à une chanson antérieure.

(5) Daschner renvoie à la Bibliographie de Eitner *(Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI und XVII Jahrhunderts.* Berlin, 1877. Rééd. Hildesheim, New-York. Georg Olms 1977) remplacée désormais par le R.I.S.M.

1.2 *Concordances musicales.*

Si l'on se limite au strict domaine de la chanson, ces concordances sont en même temps littéraires, pour la plupart en tout cas (6). Les thèmes musicaux ainsi exploités sont de deux types :

MELODIES

1.2.1. thèmes populaires (ou pseudo-populaires) dont on peut, avec une certaine vraisemblance, proposer une origine de tradition orale. Ce pourrait être le cas de chansons comme *Petite Camusette* (Ockeghem, Févin, Josquin...), *Adieu mes amours* (Josquin, Mouton), *La Meunière de Vernon* (Janequin, Maillart) (7), etc...

1.2.2. Mélodies de chansons à succès, reprises par d'autres musiciens, parfois de génération en génération, sans qu'on puisse en aucune manière parler de plagiat. A la fin du XV[e] siècle, une chanson de Hayne van Ghizeghem (le Rondeau *De tous biens playne*) connait ainsi un succès étonnant : on lui emprunte aussi bien son ténor que son superius, parfois les deux en même temps, c'est-à-dire deux voix sur trois (8). Un certain nombre de chansons de Sermisy connaissent aussi un sort similaire, dans des proportions plus limitées : *Au joly bois* (9), *Auprès de vous* (10), *Il me suffit de tous mes maux* (11), etc... Quelques mélodies seront ainsi célèbres tout au long du siècle : *Je suis déshéritée,* par exemple (12), ou encore *Doulce mémoire* (13).

PARAPHRASES

Ces paraphrases (14), qui représentent une partie importante du répertoire (15) utilisent des techniques polyphoniques assez variées. La plupart des chansons à deux et trois voix appartien-

---

(6) Des concordances uniquement musicales (même mélodie et texte différent) peuvent se rencontrer : leur repérage est soumis au hasard. Par exemple : *Il est jour,* Sermisy (1528[3]) et *Plus ne veux estre à la suite,* Certon (1552) et Le Roy (1555 et 1573). *Tu disois que j'en mourrois,* Sermisy (1530[3]) et *Jamais je n'aymeray grant homme,* Anonyme (1530[4]). *J'ay le rebours,* Certon (1552) et Le Roy (1555 et 1573), *Au joly bois je rencontray,* Anonyme (1529[4]) et Certon (1570) et *Baysez moy tant tant,* Willaert (1536[1] et 1560).

(7) Au chapitre XXIV des *Contes et Discours d'Entrapel,* Noël Du Fail, conteur du XVI[e] siècle, parle *"d'un apothicaire d'Angers...sonnant dessus son mortier la moulinière de Vernon".* On est tenté d'en déduire que Janequin et Maillart ont emprunté leur mélodie à la tradition populaire.

(8) cf. **DES 1** vol. IV. p. 29 - 33

(9) **A 19** p. 33 et suiv.

(10) cf. chap. I

(11) **SERM 3** p.5.

(12) **A 19** p. 19 et suiv.

(13) cf. Catalogue de Daschner. Le succès de cette chanson est révélé aussi par son usage dans la musique religieuse et dans la musique instrumentale. Elle est également suivie d'une Response *(Finy le bien* de Certon) et d'une Replicque (*Ce qui souloit.* Sandrin). Que le texte soit de François I n'est peut être pas étranger à son succès.

(14) L'usage terminologique n'est pas nettement fixé : on parle aussi de *parodies* ou de chansons à *cantus firmus.*

(15) Les *Meslanges* de Certon (1570) appartiennent à ce type, ainsi que de nombreuses chansons de Lassus ou de Jean de Castro (sur les thèmes de Lassus).

nent à ce type (16) : il semble d'ailleurs qu'on ait voulu répondre ainsi à un souci pédagogique. Cependant, on trouve aussi dans ce style des chansons à quatre et cinq voix (17), voire six (18) et huit (19). Les mélodies sont en général confiées au superius mais irriguent souvent l'ensemble du tissu polyphonique par le jeu des imitations (sorte de paraphrase polyphonique). Parfois, le traitement polyphonique est plus proche de la technique du *cantus firmus :* le thème est placé au ténor, dans un style proche du *tenorlied* germanique (20). Dans quelques cas particulièrement originaux, un thème exposé à l'une des voix se trouve combiné au genre pittoresque de la *fricassée,* sorte de *pot pourri* polyphonique composé de fragments mélodiques d'origines diverses mis bout à bout (21).

Le seul outil disponible pour se guider dans ce dédale des concordances est encore le travail de Daschner : on sait qu'il ne signale pas précisément les concordances musicales et qu'il ne dispense donc pas de la consultation directe des sources. L'apparat critique des éditions musicologiques et même de certaines éditions pratiques peut être, dans ce domaine, d'un plus grand secours (22).

2. *De la chanson à la musique religieuse.*

Deux directions peuvent être proposées ici :

MUSIQUE RELIGIEUSE

2.1. dans la mouvance des chansons spirituelles (23) et de la Réforme, l'usage des contrafacta ou parodies pieuses.

(16) Principalement : **GAR 1 et 2 - SUS 1 - BAL.**
Plusieurs recueils édités par Attaingnant ont maintenant disparu. D'autres ne sont pas disponibles en édition moderne : par exemple le *Quart Livre* du *Parangon des chansons* (J. Moderne 1538[18]), et de Gervaise *Le Quart Livre contenant XXVI chansons musicales a trois parties...* (Attaingnant, 1550).
Voir aussi **A 24, TUR, C5, GER.**

(17) C'est le cas notamment des *Meslanges de Maistre Pierre Certon* (Paris, Du Chemin 1570) malheureusement incomplet (une partie manque).

(18) cf. *Je suis deshéritée* de Claude Le Jeune. **A 19** p.27.

(19) par exemple, *Dont vient cela* de Thomas Crecquillon (1550[14]) à partir de la chanson de Sermisy. **(SUS 15)**

(20) Exemple : *Si par souffrir* de Courtois (1534[14]) et Canis (1543[15]).

(21) Dans la fricassée anonyme éditée par Attaingnant (1531[1]), le supérius chante entièrement *Auprès de vous* de Sermisy (cf. chap. 1.). Voir transcription dans I. Cazeaux. *French Music in the fifteenth and sixteenth Centuries.* Oxford. Blackwell. 1975. p.230. Voir aussi la fricassée de Crespel dans J.P. Ouvrard *"Jeu poétique, Jeu musical : la chanson et sa réponse"* (à paraître dans *Les Jeux à la Renaissance).*

(22) Par exemple, les publications de London Pro Musica Edition comportent ce genre de renseignements. Pour le répertoire du début du siècle on pourra se servir efficacement du *Catalogue of Theatrical Chansons* publié par Brown à la fin de *Music in the French Secular Theater, 1400-1550.* Cambridge, Mass., Harvard University Press. 1963.

(23) Dans une étude exhaustive, la chanson spirituelle serait évidemment à intégrer au répertoire qui nous occupe. Sur ce sujet, on peut se référer à Marc Honegger. *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVI[e] siècle* (Thèse). Paris 1970. Un certain nombre sont publiées aux Editions Ouvrières. Plusieurs "cycles" ont également été réédités, en particulier les *Octonaires de la Vanité du monde* de Paschal de l'Estocart (Paris, Salabert).

2.2. dans la tradition ancienne de la musique liturgique, la composition des messes sur des thèmes de chansons (Messes Parodies).

2.1. *Contrafacta, parodies pieuses.*

CANTIQUES

La technique en est simple : elle consiste à remplacer un texte profane par un texte religieux en langue vulgaire (plus ou moins démarqué du premier) qu'on adapte sur la même musique. C'est ainsi que certaines mélodies de chansons sont devenues des psaumes, voire des chorals luthériens (24). La plupart du temps, ces parodies pieuses étaient publiées sans la musique (éventuellement avec la mention *sur le chant de...*). L'adaptation incombe donc à l'usager. On pourra suivre la même procédure à partir de plusieurs publications modernes comme *Le Chansonnier Huguenot du XVIe siècle* de Henri Bordier (25) ou *Le Psautier Huguenot du XVIe siècle* de Pierre Pidoux (26). Plus exceptionnellement, ont été réédités des recueils complets de chansons dont a changé le *"verbe lubrique en lettre spirituelle et chrestienne"*. C'est le cas, par exemple, du *Mellange d'Orlande de Lassus* réédité à La Rochelle en 1575 (27). On a pu, semble-t-il, procéder de la même manière avec des textes religieux en latin, pour transformer une chanson en motet. Les traces en sont beaucoup plus rares, en tout cas, et leur repérage est le pur fruit du hasard (28).

CHANSONS SPIRITUELLES

MESSES

2.2. Il est bien connu qu'au XVIe siècle, les musiciens d'église, pour composer des messes polyphoniques trouvaient parfois leur inspiration dans les chansons profanes : ils en reprenaient les thèmes, selon la technique du *cantus firmus* ou de la *paraphrase polyphonique* ou même s'inspiraient très largement de la structure polyphonique. Ce faisant, ils continuaient la tradition des générations antérieures. Avec le Concile de Trente, l'Eglise tentera de réagir contre ces pratiques sans vraiment réussir à les arrêter d'ailleurs. Les exemples sont multiples : parmi les plus connus, on peut citer la *Messe La Bataille* de C. Janequin (sur sa propre chanson de *La Guerre)* (29), la *Missa Doulce Mémoire* de Roland de Lassus sur la chanson de Sandrin (30) etc...

---

(24) C'est ainsi que la mélodie de la chanson *Il me suffit* de Sermisy est devenu un choral luthérien.

(25) Paris, 1870. Rééd. fac-simile. Genève, Slatkine Reprints. 1969.

(26) Bâle, Bärenreiter 1962.

(27) *Mellange d'Orlande de Lassus contenant plusieurs chansons à quatre parties desquelles la lettre profane a esté changée en spirituelle.* La Rochelle, 1575.

(28) A titre d'exemple, on trouve dans certaines sources la chanson de Josquin *Je ne me puis tenir d'aimer* avec un texte latin.

(29) Réédition par Henry Expert. Paris, Salabert. (n° 14878).

(30) Réédition aux Editions Musicales de la Schola Cantorum (Paris) et dans Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke.* Kassel, Bärenreiter 1964 (Band 4).

Il n'y a pas d'outil vraiment spécifique pour conduire la recherche du répertoire dans ce sens. On devra donc se contenter des travaux bibliographiques sur les éditeurs du XVIe (Attaingnant, Moderne, Du Chemin, Le Roy & Ballard...) (31) ou des Histoires de la Musique: la recherche initiale peut se faire de manière efficace à partir de l'index de l'ouvrage de G. Reese, *Music in the Renaissance* (New-York, Norton).

3.0. *De la chanson à la musique instrumentale.*

MUSIQUE INSTRUMENTALE

On a déjà pu entrevoir que les limites entre musique vocale et musique instrumentale étaient loin d'être étanches. Il me semble donc intéressant d'ouvrir aussi quelques pistes dans cette direction qui puissent en faciliter l'exploration.

CHANSONS AU LUTH

3.1. Bien que le *chant au luth* ait été très répandu au XVIe siècle, on n'en a conservé que très peu de sources antérieures aux livres d'airs de cour : essentiellement les recueils publiés par Pierre Attaingnant et par Pierre Phalèse. L'apparat critique des éditions modernes permet en général d'en repérer les concordances avec les chansons polyphoniques. Cependant, l'outil indispensable pour toute recherche dans le domaine instrumental reste la bibliographie publiée par H.M. Brown : *Instrumental Music Printed before 1600 : a Bibliography.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press. 1963.

TRANSCRIPTIONS

3.2. Par contre, les sources des transcriptions de chansons pour les instruments polyphoniques sont beaucoup plus nombreuses et un grand nombre sont maintenant disponibles en éditions modernes, en particulier dans le *Corpus des Luthistes Français* publié par le C.N.R.S. (32). Je précise cependant, qu'on trouvera des transcriptions de chansons françaises aussi bien dans les tablatures italiennes, allemandes ou espagnoles. Brown est, là encore, le guide indispensable.

CANZONI

3.3. Il en est de même pour les *canzoni* et *ricercari* aussi bien pour ensemble d'instruments que pour orgue. La plus grande partie de ces sources est à chercher du côté de l'Italie (33).

DANSES

3.4. Dans les sources françaises, par contre, mais aussi dans les source allemandes (34), beaucoup de danses pour ensembles ins-

(31) Ouvrages cités au chapitre 1.

(32) En général l'édition moderne de la tablature présente en parallèle l'édition du modèle.

(33) Particulièrement dans ce domaine, le titre d'une œuvre n'affiche pas nécessairement son origine vocale. Le repérage d'une concordance peut donc être le fruit du hasard. A titre d'exemple, une *Canzon* instrumentale de Claudio Merulo (enregistrement par Michel Corboz. Disque *I dolci frutti* Erato STU 70.638-9 se révèle en fait le démarquage quasi intégral d'une chanson de Godard, *Ce moys de may* (1540$_{11}$).

(34) Je pense par exemple au recueil des frères Hessen (1555$_{34-35}$).

trumentaux portent un incipit en français qui désigne la chanson dont elles empruntent le thème. La majorité des recueils français sont maintenant disponibles dans des éditions modernes (35). La relation inverse — une chanson composée sur un thème de danse — est plus rare : on la rencontre cependant, en particulier dans les deux recueils de *chansons en forme de voix de ville* de Certon (1552) et le Roy (1573).

3.5. Au XVI[e] siècle, une part importante de la technique instrumentale, comme de la technique vocale d'ailleurs, résidait dans la pratique improvisée de diminutions. Un certain nombre de traités, dont la plupart sont italiens, proposent donc aux instrumentistes et/ou aux chanteurs des exemples musicaux (motets, madrigaux, chansons) diminués. C'est là une dernière zone du domaine instrumental où l'on pourra chercher des concordances avec les chansons (36). Là encore, on pourra se servir de Brown avant de se reporter aux éditions modernes (37).

(35) Collection *The Attaingnant Dance Prints* (7 volumes) London Pro Musica Edition (AD 1 à 7).
Tylman Suato. *Danserye. (Het ierste Musyck Boexken. 1551)* Mainz. Schott 1936.
Jacques Moderne. *Musique de joye.* (F.J. Giesbert, ed.) Kassel, Nagels Verlag 1970.
Pierre Phalèse. *Antwerpen Tanzbuch* (1583) (H. Mönkenmayer, ed.). Wilhelmshaven Heinrichshofen, 1972.
Pierre Phalèse. *Löwener Tanzbuch* (1571) (H. Mönkenmayer, ed.). Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1962.
Michaël Praetotius. *Terpsichore* (1612) (Günther Oberst, ed.). Wolfenbüttel, G. Kallmeyer. 1929.

Par ailleurs, on trouvé aussi des danses dans les publications pour luth et pour clavier.

(36) On trouvera des gloses également dans les transcriptions pour orgue et luth.

(37) A signaler, quelques éditions modernes :

Girolamo Dalla Casa. *Il vero modo di diminuir* (J. Leguy, éd.). Paris, Le Droict Chemin de Musique, 1976.
Girolamo Dalla Casa and Giovanni Bassano. *Divisions on Chansons.* I. London Pro Musica Edition (REP 3).

ainsi que l'ouvrage de Richard Erig (voir chap. II note 5).

Sur un tel sujet, on s'en doute, on ne saurait finir qu'en chansons. En envoi, j'adresserai donc celle-ci :

Musiciens qui chantez à plaisir,
Si vous voulez faire valoir la notte,
Prenez un ton doulx & a loisir,
En escoutant ce que le chant denotte ;
Accordez vous ainsi que la linotte,
Qui prend plaisir a son chant gratieux.
Soyez expers d'oreilles et des yeux,
Ou autrement il vauldroit mieux se taire ;
Mais je vous pri que vous soyez soigneux
De ne chanter si vous n'avez à boire. (38)

(38) Ce texte anonyme a été mis en musique par Jean Guyon (1550[9]), Corneille de Montfort dit de Blockland (dans *le II livre du Jardin de Musique...* Lyon, Jean de Tournes, 1579) et Hubert Waelrant (1589[5]). La chanson de Guyon est éditée dans la Collection **C 2.**

ANNEXE I

EDITIONS MUSICALES

Bibliographie arrêtée en 1981

Chaque édition est représentée par un code (en caractères gras) qui sert à la désigner quand elle est citée dans le texte.
Les titres précédés d'une astérisque sont des rééditions de l'original en fac-simile.

A 1 *Anthologie de la chanson française.* (F. Lesure, éd.).
Monaco, Oiseau Lyre, 1952.

A 2 *Quinze chansons françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.*
(M. Cauchie, éd.). Paris, Rouart, Lerolle et Cie 1926.
(Les concerts de la Renaissance).

A 3 *Chansons françaises pour orgue* (J. Bonfils, éd.). Paris, Heugel, 1968.

A 4 *La fleur des Musiciens de P. de Ronsard.* (H. Expert, éd.). Paris,
La Cité des Livres, 1923.

A 5 *Twelve chansons for 4 instruments or voices.* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1973. RB 4.

A 6 *Theatrical Chansons of the fifteenth and early sixteenth centuries.*
(H.M. Brown, éd.). Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963.

A 7 *Vingt Chansons de la Renaissance française.* (Y. Giraud, éd.)
Les Contamines, Montjoie, 1966.

A 8 *French Chansons.* (A. Seay, éd.). Evanston, Summy-Birchard Publishing Company 1957.

A 9 *Thirty Chansons for 3 & 4 voices from Attaingnant's Collections.*
(A. Seay, éd.) New Haven, Yale University 1960 (Collegium Musicum 2).

A 10 *60 Chansons zu 4 Stimmen aus der ersten Hälfte des 16 Jahrhunderts.*
(R. Eitner, éd.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.

A 11 *La fleur des chansons rustiques de la Renaissance française.*
(Y. Giraud, éd.). Paris, Les Presses d'Ile de France. 1965.
(ACJ. Classiques).

A 12 *Chansons et madrigaux des XVIe et XVIIe siècles.* (Ph. Caillard, éd.).
Paris, Presses d'Ile de France. 1954. (ACJ. Classiques).

A 13 *Chansons et Airs de cour* (A. Verchaly, éd.). Paris. Presses d'Ile de France.
1954. (ACJ. Classiques).

A 14 *Duos* (H. Expert, éd.) Paris, Cité des Livres. 1928.
(Florilège du concert vocal de la Renaissance. VII).

A 15 *Seven double canons of the early 16th century for 4 voices.*
(B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1972. RB 2

A 16 *Seven canons of the 16th century for 2 equal voices.* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1979. TM1.

A 17 *Eight Chansons of the late 15th century for 3 voices.* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1979. TM 3.

A 18 *Seven Comical Chansons c. 1530 for 4 voices.* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1979. TM 7.

A 19 *Concerts imaginaires de la Renaissance.* vol. 1. (A. Agnel, éd.).
Paris, Heugel. 1974. CPJ 21.

A 20 *Douze canons du 16° siècle.* (G. Dottin, éd.).
Paris, Heugel. CPJ 8

A 21 *Zwölf Chansons vom Hofe Franz I.* (G. Dottin, éd.). Wolfenbüttel,
Möseler Verlag. 1981 (Das Chorwerk 126)

A 22 *Carmina Germanica et Gallica.* (W. Brennecke, éd.). Cassel, Bärenreiter.
1955. (Hortus musicus 137 - 138).

A 23 *The chansons Albums of Marguerite d'Autriche.* (Martin Picker, éd.).
Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965.

A 24 *Sixteenth-Century Bicinia : a complete édition of Munich, Bayerische Staatsbibliothek ; Mus.Ms.260.*
(B. Bellingham & E.G. Evans, éd.).
Madison, A.R. Editions, inc. 1974. (Recent researches in the music
of the Renaissance, XVI - XVII).

A 25 *Florilège de la Renaissance Française.* Lyon, Editions A Cœur Joie. 1979.

A 26 *Clément Marot et les Musiciens de son temps.* Lyon, Editions A Cœur Joie.
1981. (Les poètes du chant choral).

A 27 *Ronsard et les Musiciens de son temps.* Lyon, Editions A Cœur Joie.
1981. (Les poètes du chant choral).

A 28 *Three chansons (1572-1575) for 5 voices...* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1981. EK 18 a

C 1 *Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard.* Paris.

C 2 *Chansons françaises.* Collection publiée par Marc Honegger. Paris.
Les Editions Ouvrières.

C 3 *Collection Renaissance* dirigée par Marcel Corneloup. Paris.
Les Presse d'Ile de France. ACJ

C 4 *Extraits des Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* publiés par
Henri Expert. Paris, Salabert.

C 5 PLEIN JEU
A plusieurs voix. Collection dirigée par Jacques Grimbert, Paris, Heugel (Leduc).

Duos et trios de la Renaissance. Collection dirigée par A. Agnel.
Paris, Heugel (Leduc).

C 6 *Muziekuitgeverij en Drukkerij.* Annie Bank. Amsterdam.

C 7 *Cahiers de Polyphonie... L'art choral à travers les Ages.* Paris,
Editions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure
Générale de musique.

C 8 *Les Concerts de la Renaissance.* Collection publiée par Maurice Cauchie.
Paris, Editions Salabert.

ARC 1 ARCADELT, Jacques. *Opera omnia.* (A. Seay, éd.) American Institute of Musicology in collaboration with the American Musicological Society. (Corpus Mensurabilis Musicae 31. VIII-IX).

ARC 2 ARCADELT, Jacques. *The chansons of Jacques Arcadelt.* Vol.I (Le Roy et Ballard. 1553.1559) (E.B. Helm, ed.) Northampton (Mass.) Smith College. 1942.

ATT 1 ATTAINGNANT, Pierre. *Fourteen Chansons* (1533). London, Pro Musica Edition, 1972. PC 1.

ATT 2 ATTAIGNANT, Pierre. *Thirty Chansons for 3 voices* (from *Quarante et deux chansons...* 1529). (B. Thomas, éd.). London, Pro Musica Edition. PC 10.

ATT 3 ATTAINGNANT, Pierre. *Six chansons for voice and lute* (1529). London Pro Musica Edition. PC 10 a

ATT 4 ATTAINGNANT, Pierre. *Thirty chansons... from Attaingnant's Collections.* (A. Seay, éd.). Department of Music Graduate School, Yale University. New Haven 1960 (Collegium Musicum 2).

ATT 5 ATTAINGNANT, Pierre. *Second Livre de chansons 1536.* (A. Seay, ed). Colorado Springs. Colorado College Music Press. 1980.

ATT 6 ATTAINGNANT, Pierre. *Vingtdeuxiesme Livre de Chansons 1547.* (A. Seay, ed). Colorado Springs. Colorado College Music Press. 1980.

ATT 7 ATTAINGNANT, Pierre. *Trente et une chansons musicales...* (Attaingnant 1529). (H. Expert, éd.) Paris, Leduc, 1898. (Les Maîtres musiciens de la Renaissance Française).

ATT 8 ATTAINGNANT, Pierre. *Transcriptions of chansons for keyboard* (A. Seay, éd.). American Institute of Musicology, 1961. (C.M.M. 20)

BAL BALLARD, Robert et LEROY, Adrian. *Premier Livre de Chansons à deux parties 1578.* (B. Thomas, ed). London Pro Musica Edition. 1977. RM 1 et 2.

BEAU BEAULAIGUE, Barthélémy (13 chansons) dans A. AUDA. *Barthélémy Beaulaigue. 1544...? poète et musicien prodige.* chez l'auteur. Bruxelles. 1957.

BER 1 BERTRAND, Anthoine de.
- *Premier Livre des Amours de Pierre de Ronsard* (1576-1578). (H. Expert, éd.). Paris, Maurice Senart, 1926. (Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance. 4ᵉ 5ᵉ livre) 2 vol.

BER 2 BERTRAND, Anthoine de.
- *Second Livre des Amours de Pierre de Ronsard* (1578) Paris, Maurice Senart, 1927. (Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance. 6ᵉ livre).

BER 3 BERTRAND, Anthoine de.
- *Troisième Livre de chansons* (1578) (H. Expert, ed.) (Paris, Maurice Senart, 1927. Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance. 7ᵉ livre).

BRU BRUMEL, Antoine. *Opera Omnia.* VI. (B. Hudson, ed.) American Institute of Musicology, 1972. (CMM 5, VI).

CAS CASTRO, Jean de. *Five Chansons (1575) for 3 voices...*
(B. Thomas, ed.) London Pro Musica Edition 1979. TM 12

CER 1 CERTON, Pierre. *Chansons polyphoniques publiées par Pierre Attaingnant.*
(H. Expert & A. Agnel, éd.) Paris. Heugel, 1968.
(3 vol.) (Maîtres Anciens de la Musique Française II. III. IV.).

CER 2 CERTON, Pierre. *Chansons de...* (A. Agnel, ed.). Paris. Editions
de la Schola Cantorum. 1965. (Cahiers de Polyphonie).

CER 3 CERTON, Pierre. *Zehn Chansons* (A. Seay, éd.). Wolfenbüttel, Möseler
Verlag (s.d.). Das Chorwerk 82.

CLE CLEMENS NON PAPA, Jacobus. *Opera Omnia.* (K. Ph. Bernet Kempers, éd.).
American Institute of Musicology, 1962.
(Corpus mensurabilis musicae 4, X-XI) (2 vol.).

COM COMPERE, Loyset. *Opera Omnia.* V. (Ludwig Finscher, éd.). American
Institute of Musicology. 1972. (CMM 15.V).

COS 1 COSTELEY, Guillaume. *Musique* (1570) (H. Expert, éd.). Paris,
A. Leduc. 1896 - 1904 - 1904 (fascicules 1-2-3).

COS 2 COSTELEY, Guillaume. (3 Chansons) *Florilège du concert vocal de la Renaissance.*
IV (H. Expert, éd.). Paris, Cité des Livres 1928.

CRE 1 CREQUILLON, Thomas. *Opera Omnia.* (N. Bridgman, éd.). American Institute of Musicology.
(CMM 63) à paraître.

CRE 2 CREQUILLON, Thomas, *Fourteen chansons for 4 voices.* (B. Thomas, éd.)
London Pro Musica Edition. 1978. PC 6.

CRE 3 CREQUILLON, Thomas. *Twelve chansons for 3 voices.* (B. Thomas, éd.)
London Pro Musica Edition. 1978. PC 7.

*** CRE 4** CREQUILLON, Thomas. *Le Tiers Livre de chansons à quatre parties,
composées par... Thomas Crecquillon...* Anvers, T. Susato.
1544. (Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation).

DEC DECAPELLA; *Opera Omnia.*
American Institute of Musicology. Hänssler Verlag, 1978. (CMM 82).

DES 1 DES PREZ, Josquin. *Werken van Josquin des Prez.Wereldijke Werken*
(A. Smijers, éd.).
Amsterdam, Leipzig. 1923-1968 (5 vol).

DES 2 DES PREZ, Josquin. (et autres...) *Weltliche Lieder* (F. Blume, éd.)
Wolfenbüttel, Möseler Verlag. (s.d.) (Das Chorwerk.3.).

DES 3 DES PREZ, Josquin. *Seven Secular Pieces* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1976. AN 6

*** DES 4** DES PREZ, Josquin. *Le Septiesme Livre contenant vingt et quatre chansons
à cinq et à six parties composées par... Josquin des Prés...*
Anvers, T. Susato. 1545. (Reprint. Bruxelles. Editions Culture
et Civilisation).

DUC DU CAURROY, Eustache. *Mélanges* (H. Expert, éd.) Paris. A. Leduc, 1903.
(Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française). Fasc.1.

GAR 1 GARDANE, Antonio. *Canzoni Francese a due 1539.* Amsterdam, IXYZET 1972. (Tweestake n° 5).

GAR 2 GARDANE, Antonio. *Canzoni francese a due 1539.* (A. Seay, éd.). Colorado Springs. Colorado College Music Press. 1981.

GARDANE voir **BAL**

GER GERO, Jan. *Huit chansons à 2 voix.* (A. Agnel, éd.) Paris Heugel CPJ 10.

GOM GOMBERT Nicolas. *Opera Omnia.* (J. Schmidt-Görg, éd.). American Institute of Musicology, 1975. (Corpus mensurabilis musicae 6, XI.) (2 vol.).

GOU GOUDIMEL, Claude. *Œuvres complètes,* vol. 13. *Chansons profanes et spirituelles.* (P. Pidoux et M. Egan, éd.). New-York, The Institute of medieval music. Bâle, Société suisse de Musicologie, 1974.

HES HESDIN, (and ROQUELAY). *Eight Chansons* (B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1977. PC 11.

JAN 1 JANEQUIN, Clément. *Chansons Polyphoniques.* (F. Lesure et A. Tillman-Merritt, éd.). Monaco, Oiseau-Lyre, 1965-1971. (6 vol.).

JAN 2 JANEQUIN, Clément. *Trente chansons à trois et quatre voix.* (M. Cauchie, éd.) Paris, Rouart-Lerolle, 1928.

JAN 3 JANEQUIN, Clément. *Chansons* (Attaingnant 1529). (H. Expert, éd.) Paris. A Leduc, 1898. (Les Maîtres musiciens de la Renaissance).

JAN 4 JANEQUIN, Clément. *Les Cris de Paris. 1529. Florilège du concert vocal de la Renaissance. III.* (H. Expert, éd.) Paris, Cité des Livres, 1928.

JAN 5 JANEQUIN, Clément. (Cinq chansons). *Florilège du concert vocal de la Renaissance.* I. (H. Expert, éd.) Paris, Cité des Livres, 1928.

JAN 6 JANEQUIN, Clément. *Zehn Chansons* (A. Seay, éd.) Wolfenbüttel, Möseler Verlag. s.d. (Das Chorwerk 73).

JOSQUIN voir DES PREZ.

LAS 1 LASSO, Orlando di. *Sämtliche Werke...* (A. Sandberger, éd.). Breitkopf und Härtel. 1901-1904. (XII-XIV-XVI. *Kompositionen mit Französischen Text).*

LAS 2 LASSO, Orlando di. *Sämtliche Werke.* (W. Boetticher, éd.). Kassel Bärenreiter. 1956. (I. Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale).

LAS 3 LASSUS, Roland de. *Mélanges* (H. Expert, éd.). Paris, A. Leduc. 1894. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française). Premier Fascicule.

LAS 4 LASSUS, Orlande de. *Sept Chansons du plus que divin... Florilège du concert vocal de la Renaissance.* II. (H. Expert, éd.). Paris, Cité des Livres. 1928.

LAS 5 LASSUS, Roland de. *Dix Chansons Polyphoniques...* (Ph. Caillard, éd.) Paris, Les Presses d'Ile de France. 1951. Réed. 1953. A Cœur Joie. Classiques.

*LAS 6 LASSUS, Roland de. *Le quatoirsiesme Livre à quatre parties contenant dixhuyct chansons italiennes, six chansons françaises et six motetz faictz... par Rolando di Lassus...* Anvers, T. Susato, 1555 (Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation)

LAS 7 LASSUS, Roland de. *Ten Chansons for four voices...* (B. Thomas, éd.) London Pro Musica Edition. 1977. AR 1

LAS 8 LASSUS, Roland de. *Nine Chansons for four voices...* (B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1979 AR 2

LAS 9 LASSO, Orlando di. *Madrigale und Chansons* (H. Besseler, éd.). Wölfenbüttel, Möseler Verlag 1931. (Das Chorwerk 13)

LAY LAYOLLE, Francesco. *Collected Secular Works. (Music of the Florentine Renaissance. III)* (F. D'Accone, éd.) American Institute of Musicology. 1969. (CMM 32. III).

LE BLANC voir **BAL**

LEB LE BLANC, Didier. *Airs de plusieurs musiciens réduits à 4 parties* (H. Expert, éd.) Paris, 1925. (Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance).

LEJ 1 LE JEUNE, Claude. *Airs*. 1608. (D.P. Walker, éd.). Rome. American Institute of Musicology. 1951- 1959. 1959. (vol I.II.III.IV.)

LEJ 2 LE JEUNE, Claude. *Melanges*. (H. Expert, éd.). Paris. A. Leduc. 1903. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française). Premier Fascicule.

LEJ 3 LE JEUNE, Claude. *Le Printemps*. (H. Expert, éd.). Paris, A. Leduc. 1900-1903. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française). 1er-2ème-3ème Fascicules.

LEJ 4 LE JEUNE, Claude. *Quatre chansons de... Florilège du Concert vocal de la Renaissance. VI.* (H. Expert, éd.) Paris, Cité des livres. 1929.

LE ROY, Adrian voir BALLARD

LHE LHERITIER, Jehan. *Opera Omnia.* (L.L. Perkins, éd.). American Institute of Musicology. 1969. (CMM 48.I).

LUP LUPI, Johannes. *Zehn Weltliche Lieder.* (H. Albrecht, éd.) Wolfenbüttel, Möseler Verlag. 1932. (Das Chorwerk 15).

MAN 1 MANCHICOURT, Pierre de. *29 Chansons* (M.A. Baird, éd.). Madison, A.R. editions. 1972.

MAN 2 MANCHICOURT, Pierre de. *Nine Chansons.* (B. Thomas, éd.) London, Pro Musica Edition, 1974. PC 2

* MAN 3 MANCHICOURT, Pierre de. *Le Neufiesme Livre de chansons à quatre parties... composées par...Pier Manchicourt...* Anvers, T. Susato. 1545 (Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation).

MAUD MAUDUIT, Jacques. *Chansonnettes mesurées de J.A. de Baïf.* (H. Expert, éd.). Paris. A. Leduc 1899. (Maîtres Musiciens de la Renaissance Française).

MIT MITTANTIER (et VASSAL). *Opera Omnia* (A. Seay, éd.) American Institute of Musicology. 1974. (CMM 66.I. *Musica Gallicana de saeculo sextodecimo).*

MOD 1 MODERNE, Jacques. *Zwölf französische Lieder aus Jacques Moderne : Le Parangon des chansons 1538...* (H. Albrecht, éd.). Wolfenbüttel, Möseler Verlag. c.1957. (Das Chorwerk 61).

MOD 2 MODERNE, Jacques. *Le Parangon des chansons. Quart Livre (1538).* (Albert Seay, ed.). Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981.

MOD 3 MODERNE, Jacques. *Le Parangon des chansons. Cinquième Livre* (1539 ?). (Albert Seay, ed.). Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1980.

MON MONTE, Philippe de. *Complete Works* (Van den Borren et Van Nuffel, éd.). Amsterdam, 1927-1939. (Reprint, New-York. Broude Brothers Ltd. 1974). (N.B. Nouvelle édition en cours. Philippe de Monte *Opera*. Leuven University Press).

MOU MOUTON, Jean. *Opera Omnia* (A.C. Minor, éd.). American Institute of Musicology. (CMM 43). A paraître.

NIN NINOT LE PETIT (Johanni Parvi) *Opera Omnia* (B. Hudson, éd.) American Institute of Musicology. 1979. (CMM 87).

PAS PASSEREAU. *Opera Omnia* (G. Dottin, éd.). American Institute of Musicology. 1967. (CMM 45).

PET 1 PETRUCCI, Ottaviano, *Canti B numero cinquanta* (Venice, 1502). (H. Hewitt, éd.) Chicago and London. The University of Chicago Press, 1967. (Monuments of Renaissance Music, vol.II.).

PET 2 PETRUCCI, Ottaviano. *Harmonice musices Odhecaton A*. (H.M. Hewitt & I. Pope, éd.) Cambridge, Mass. Mediaeval Academy of America, 1942.

PHI PHINOT, Dominique. *Opera Omnia III.* (R. Jacob, éd.) American Institute of Musicology. Hänssler Verlag 1979. (CMM 59. III 1 - 2.).

PIP PIPELARE, Matthieu. *Opera Omnia I.* (R. Cross, éd.). American Institute of Musicology. 1966. (CMM 34.I.).

PLAN PLANSON, Jehan. *Airs mis en musique à quatre parties (1587).* (H. Expert. A. Verchaly, éd.). Paris, Heugel 1966. (Maîtres Anciens de la Musique Française. I.).

REG REGNARD, François. *Poésies de P. de Ronsard et autres poètes.* (H. Expert, éd.). Paris, A. Leduc. 1902. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française).

ROR RORE, Cyprien de. *Opera Omnia* VIII. (B. Meier, éd.). American Institute of Musicology. 1977. (CMM 14. VIII.).

ROU ROUSSEL, François. *Opera Omnia* (G. Garden, éd.) American Institute of Musicology. (CMM 83). A paraître.

SAN SANDRIN, Pierre. *Opera Omnia* (A. Seay, éd.). American Institute of Musicology. 1968. (CMM 47)

SERM 1 SERMISY, Claudin de. *Opera Omnia* (I. Cazeaux, éd.). American Institute of Musicology. 1974 (CMM 52. III. IV.) (2 vol.).

SERM 2 SERMISY, Claudin de. *Fifteen Chansons.* (B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1976. PC 4.

SERM 3 SERMISY, Claudin de. *Twenty Chansons.* (B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1975. PC 3.

SERV SERVIN Jean, *Oeuvres choisies.* (B. Gagnepain, éd.). Paris, Costallat. 1957.

SUS 1 SUSATO, Tielman. *Le Premier Livre des Chansons à deux ou trois parties...* (A. Agnel, éd.). Paris, Heugel. (vol 1 - 2. CPJ 1 - 6.).

***SUS 2** SUSATO, Tielman. *Vingt et six chansons musicales et nouvelles à cinq parties...* Anvers, T. Susato 1543. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.

***SUS 3** SUSATO, Tielman. *Premier Livre des chansons à quatre parties auquel sont contenues trente et une nouvelle chansons...* Anvers, T. Susato, 1543. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.

***SUS 4** SUSATO, Tielman. *Le second livre des chansons à quatre parties...* Anvers, T. Susato, 1544. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.

SUS 5 Voir **CRE 4**

***SUS 6** SUSATO, Tielman, *Le quatriesme livre des chansons à quatre parties...* Anvers, T. Susato, 1544. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.

***SUS 7** SUSATO, Tielman. *Le cincquiesme livre contenant trente & deux chansons à cincq et à six parties...*Anvers, T. Susato, 1544. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.

***SUS 8** SUSATO, Tielman. *Le sixiesme livre contenant trente & une chansons nouvelles à cinq et à six parties...* Anvers, T. Susato, 1545. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.

SUS 9 Voir **DES 4**

***SUS 10** SUSATO, Tielman. *Le huitiesme livre des chansons à quatre parties...* Anvers, T. Susato, 1545. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.

SUS 11 Voir **MAN 3**

***SUS 12** SUSATO, Tielman. *Le dixiesme livre contenant la Bataille à quatre de Clément Janequin, avec la cinquiesme partie de Philippe Verdelot...* Anvers, T. Susato, 1545. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.

***SUS 13** SUSATO, Tielman. *L'unziesme livre contenant vingt & neuf chansons amoureuses à quatre parties...* Anvers. T. Susato. 1549. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.

***SUS 14** SUSATO, Tielman. *Le douziesme livre contenant trente chansons amoureuses à cinq parties...*Anvers, T. Susato. 1550. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.

***SUS 15** SUSATO, Tielman. *Le treziesme livre contenant vingt & deux chansons nouvelles à six et à huyt parties.* Anvers, T. Susato, 1550. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.

SUS 16 Voir **LAS 6**

SYMON, P. voir **DEC**

SWE 1 SWEELINCK, Jan Pieterszon. *Werken.* (M. Seiffert, éd.) 'S-Gravenhage, Martinus Nijhoff. Leipzig, Breifkopf und Härtel, 1899. (vol. VII - VIII - IX). Reprint Gregg International Publishers 1968.

SWE 2 SWEELINCK, Jan Pieterszon. *Rimes francaises et italiennes à 2 parties* (J.P. Hinnenthal, éd.). Kassel, Bärenreiter, 1951. (Hortus Musicus 75).

TUR TURNHOUT, Gérard de. *Sacred and Secular Songs for 3 voices.* (L.J. Wagner, éd.). Madison. AR Editions. 1970 (2 vols).

VASSAL voir **MIT**

VER VERDELOT, Philippe. *Opera Omnia.* (A.M. Bragard, éd.) American Institute of Musicology (CMM 28) A paraître.

VILLIERS, Pierre de voir **BAL**

WILDER, Philip van. Voir WUILDRE

WIL 1 WILLAERT, Adrian, *Opera Omnia.* (H. Zenck, W. Gerstenberg, éd.) American Institute of Musicology. (CMM 3).

WIL 2 WILLAERT, Adrian. *Thirteen Chansons for 3 voices* (B. Thomas, éd.). London, Pro Musica Edition AR 5

WUI WUILDRE, Philippe de. *Four Chansons for 5 voices.* (B. Thomas, éd.). London, Pro Musica Edition. 1979. TM 10.

ANNEXE II

CATALOGUE PAR INCIPIT

Ce catalogue est le dépouillement de la plupart des Collections en partitions séparées et des anthologies (à l'exception des **A 23, A 24** *et* **C 7***).*
Les codes en caractères gras renvoient à l'annexe I.

Incipit	Nombre de voix	Musicien	Edition
A ce joly moys	4	Janequin	**A10**
A cent diables la verolle	4	Heurteur	**A10**
Adieu, adieu, ma nymphette	4	Bertrand	**C4**
Adieu mes amours	4	Mouton	**A15**
Adieu monde puisqu'en toy	4	Costeley	**C4**
A la fontaine	4	Mauduit	**C4**
A l'aventure l'entrepris	4	Willaert	**A9**
A l'envers	4	Renes	**A7 - A9**
Allegez moy	4	Anonyme	**A6**
Aller m'y fault	4	Janequin	**C2**
Allés, légère, inconstante	4	Tessier	**A1**
Allons, allons gai	3	Willaert	**C5 - A6**
Allons, allons gai	6	Manchicourt	**A6**
Allons au vert bocage	4	Costeley	**C4 - C1**
Allons gay, gay, gay, bergères	4	Costeley	**C4 - C1**
Alors que mon cœur s'engage	4	Bonnet	**C4 - C1 - A25**
Ami l'aurez vous donc	3	Anonyme	**A17**
Ami souffrez	3	Anonyme	**A22**
Amour, aimables fillettes	4	Mauduit	**C4**
Amour et Mars	4	Boni	**A1**
Amour et Mort	4	Anonyme	**A9**
Amour me point	3	Jacotin	**C5**
Amour me tue	5	Goudimel	**A1**
Amour partez	2	Heurteur	**C4 - A14**
Amour quand fus-tu né	7	Le Jeune	**C5**
Amour si haut	4	Sandrin	**A1**
Amours ont changé de façon	4	Mahiet	**A7 - A8**
Amour voyant l'ennui	2	Certon	**C5**
A Paris a troys fillettes	4	Jacotin	**A8**
Apporte à boire	4	Anonyme	**A9**
Après avoir las	4	Certon	**A9**
Ardent amour	4	Lassus	**C4**
Arreste un peu mon cœur	5	Costeley	**C4**
Assouvy suis	4	Janequin	**C4 - C8**
Au bois, au bois, Madame	4	Moulu	**A6**
Au feu d'amour	4	De La Rue	**C3 - A10**
Au joli bois	4	Sermisy	**C4 - C1 - A19 - A25**
Au joli bois	4	Tessier	**C1 - C3 - A25**
Au joli bois	3	Anonyme	**C3 -A25**
Au joli bois	2	Certon	**A19**
Au joli bois	3	Penet	**A19 - C5**
Au joli bois	3	Clemens non Pa	**A7 - C3**
Au joli jeu	4	Janequin	**C4 - C6**
Au joli son du sansonnet	2	Gero	**C5**
Au joli son du sansonnet	4	Passereau	**A10 - A11**
Au premier jour du joli mois	4	Janequin	**C8**
Autant en emporte le vent	4	Le Jeune	**C4**
Autant en emporte le vent	4	De la Rue	**C2 - DES2**
Au temps heureux	4	Arcadelt	**A10**

Comme la tourterelle	5	De Monte	C5
Comment au départir	4	Clèreau	A1
Comment par adversité	4	Lupi	C2
Comment pensés vous que je vive	5	Le Jeune	C4
Content désir	2	Gardane	C4 - A14
Content désir	4	Sermisy	A6
Content désir	6	Buus	A6
Contentez-vous, amy, de la pensée	4	Sermisy	C4
Contentez-vous, amy, de la pensée	2	Certon	C5
Continuer je veux	4	Bourguignon	A10
Cueurs desolez	4	Josquin = Appenzeller	DES2
Cueurs desolez	5	De la Rue	DES2
D'aimer je me vueil entremettre	3	Anonyme	A6
D'aimer je me vueil entremettre	3	Anonyme	A6
Dame de beauté	4	Morel	A8 - A10
Dame d'honneur	3	Jacotin	C5
Dames qui au plaisant son	4	D. Lupi 2d	C2
D'amour je suis deshéritée	2	Sermisy	C4 - C5 - A14
D'amour je suis deshéritée	3	Anonyme	C5 - A9
D'amour me plains	4	Rogier	A10
Debat nostre trill' en may	4	Le Jeune	C4
De ceulx, qui tant de mon bien	4	Maillard	A10
Déliette, mignonnette	4	Du Caurroy	C4 - C1
De long travail	4	Certon	C2
Demandes-tu, douce ennemie	4	De La Grotte	C4 - A4
De mon triste desplaisir	4	Richafort	A6
Dessoubz le may	4	Costeley	C4
Dessous le marbre	4	Sermisy	A21
De ta bouche tant vermeille	4	Janequin	C8 - C2
De tes doulz yeulx	4	Janequin	C8
De toi me plains	4	Anonyme	C2
De triste cœur	4	Arcadelt	A5
Dialogue entre le poète et les muses	4	Bonnet	C4
Dialogue entre les vierges	5	Bonnet	C4
Dictes sans peur ou l'ouy	4	Sermisy	A1 - A21
Dictes vous que ne sçay faire	4	Des Fruz	A7
Donque tu vas te mourant	4	Le Jeune	C4
Douce maistresse, touche	4	De La Grotte	C4 - A4
Doucette, sucrine	3	Le Jeune	C5
Doulce mémoire	4	Sandrin	A10
D'où vient cela	4	Sermisy	C2
Du beau tétin	4	Janequin	C4
Du bon du cœur	3	Anonyme	A17
Du cœur le don	2	Anonyme	C5
Du corps absent	4	Lassus	C4
Dueil, double dueil	2	Gero	A19
Dueil, double dueil	2 ou 3	Susato	A19
Dueil, double dueil	4	Hesdin	A19
Dueil, double dueil	6	Lupi	A19
Du fond de ma pensée	4	Lassus	C4
D'un desplaisir que fortune	4	De La Rue	A2
D'une colline m'y proumenant	5	Le Jeune	C4
D'une dame je suis saisi	4	Villiers	A10
D'un gosier masche-laurier	4	Costeley	A4
D'un gros bâton	4	D. Lupi 2d	C2
Du temps me deulx	4	Anonyme	A21
Elle crainct cela	4	Janequin	A7
Elle s'en va de moi	3	Castro	C5 - A19
Elle s'en va de moi	2	Le Blanc	C5 - A19

Elle s'en va de moi	5	Lassus	A19
Elle voyant approcher mon départ	3	Gervaise	C5
En amour y a du plaisir	4	Janequin	C2
En amours n'a sinon que bien	3	Févin	A6
En ce beau mois	5	Costeley	A1
Encore un coup	4	Bon Voisin	A10
En douleur et tristesse	4	Anonyme	A6
En douleur et tristesse	5	Bauldewyn	A6
En espérant espoir me désespère	4	Mittantier	A26
En espoirs vis	4	De La Rue	A20
En l'ombre d'un aubépin	4	Ninot le Petit	C3
En l'ombre d'un buissonnet	4	Josquin	C2 - A15
En l'ombre d'un buissonnet	4	Lasson	A9
En m'esbatant / Gracieuse plaisant mousnière / Gente fleur de noblesse	4	Anonyme	A6
En m'oyant chanter	4	Lassus	C4
En non saichant	5	Josquin	DES2
En revenant du bois	3	Richafort	C5
Entre vous, filles de quinze ans	4	Clemens non Papa	C3 - C6
Entre vous, gens de village	4	Grouzy	C2
En venant de Lyon	4	Mouton	A20
Errant par les champs de la grâce	4	Goudimel	A4
Esprits qui soupirez	4	Guédron	A13
Et d'où venez-vous, Madame Lucette ?	3	Moulu	A6
Etes-vous de Clamecy	4	Dambert	C2
Et gentil maréchal	4	Passereau	A11 - A2
Et je les ai les frisques amourettes	4	Anonyme	A11
Et levez-vous, hau, Guillemette	4	Ninot le Petit	C2
Et quand je suis couchée	4	Anonyme	A18
Faict-elle pas bien	4	Santerre	A7
Faisons le dire mensonger	4	Goudimel	C2
Faisons le dire mensonger	4	Janequin	C3
Faisons un coup	4	Courtois	A10
Faites-lui bonne chère	4	Ninot le Petit	C2
Faites s'il vous plaît	4	Anonyme	C2
Faute d'argent, c'est douleur	3	Févin	C5 - A6
Faute d'argent, c'est douleur	6	Willaert	A6
Fière, cruelle en amour	4	Le Jeune	A1
Fini le bien	2	Gardane	C5
Fortune lesse moy la vie	3	Anonyme	A22
Francion vint l'autre jour	4	Bonnet	C4 - C1 - A25
Frétillarde amoureuse pucette	4	Anonyme	A1
Fricassée	4	Anonyme	A1
Frisque et gaillard	4	Clemens non Papa	A10
Fuyons d'amour l'inconstante nature	4	Didier Le Blanc	C4
Fuyons tous d'amour le jeu	4	Le Jeune	C4 - C6
Fuyons tous d'amour le jeu	4	Lassus	C6
Fuyons tous d'amour le jeu	4	Certon	A2
Gallans qui par terre	4	Lassus	C4 - C6
Gentils galants aventureux	4	Ninot le Petit	C2
Gentils galants compagnons	3	Richafort	C5
Gentils galants compagnons	3	Anonyme	A6
Gentils galants de France	4	Anonyme	C2
Gris et tanne me faut porter	4	Sermisy	A9
Gris et tanne me faut porter	4	Gombert	A9
Gros jean menoit	4	Rene	A10
Hardis français	4	Costeley	C3
Hau, hau, hau, le boys	4	Sermisy	C4
Hault le boys m'amye	4	Godard	A2
Haut le bois	4	Anonyme	A11

J'ayme mieulx boyre	4	Certon	A7
J'ay un billard de quoy	3	Jacotin	A6
Je demeure seule égarée	3	Anonyme	C5
Je file quant dieu	4	Maître Gosse	C1 - A6
Je file quant dieu	5	Vuildre	A6
Je fuyais l'amour	4	Anonyme	C1 - C3 - A13
Jehan de Lagni	4	Van Berchem	A7 - A10
Je l'ai aimée bien sept ans	2	Gero	C5
Je l'aime bien	4	Lassus	C3 - A25
Je l'aime bien	3	Castro	C5
Je l'aime bien	2	Verdonck	C5
Je le lesray	3	Févin	A6
Je le lesray	4	Mouton	A6
Je ly au cueur de m'amye	4	Du Tertre	A2
Je m'en allé veoir m'amye	3	Anonyme	A6
Je meurs, hélas, je meurs	4	Bertrand	C4
Je m'y complains de mon ami	2	Gero	C5
Je n'ai point plus d'affection	4	Sermisy	C2 - A1
Je ne connais femme	4	Janequin	C1 - A25
Je ne fus jamais si aise	3	Certon	C4 - C5
Je ne fus jamais si aise	4	Janequin	A12
Je ne me confesserai point	3	Arcadelt	C5
Je ne me puis tenir d'aimer	2	Gero	C5
Je ne puis bonnement penser	4	Sandrin	A3
Je ne puis croire qu'on mesure	4	Costeley	C4
Je ne sais pas comment	3	Anonyme	C5 - A6
Je ne sais pas comment	6	Benedictus	A6
Je ne serai jamais bergère	4	Passereau	C2
Je ne veux plus à mon mal consentir	3	Arcadelt	C5
Je n'ose être content	4	Sermisy	A21
Je n'ose être content	4	Janequin	A21
Je n'oserais le penser	4	Villiers	A10
Je pars	2	Sweelinck	C4
Je pleure, je me deux	4	Le Jeune	C4
Je recommence mes douleurs	2	Gero	C5
Je sens sur mon âme	4	Costeley	C3 - A25
J'espère et crains	4	Certon	C4 - A4
Je suis amour le grand maître	4	La Grotte	C4 - A4
Je suis d'Alemagne	5	Anonyme	A6
Je suis d'Alemagne	4	Stokhem	A6
Je suis deshéritée	4	Cadéac	C4 - C1 - A10 - A19
Je suis deshéritée	6	Le Jeune	C4 - A19
Je suis deshéritée	2	Jacotin	C5
Je suis deshéritée	3	Du Boys	C5 - A19
Je suis deshéritée	2	Anonyme	A19
Je suis Robert	4	Gentian	C2
Je t'ayme ma belle	4	Costeley	C4 - C1
Je vais, je viens, je me pourmène	4	Goudimel	C2
Je veux aymer ardantement	4	Costeley	C4 - A4
Je vois des glissantes eaux	4	Costeley	C4 - C1 - C5 - A25
Je voys, je viens, mon cœur	3	Anonyme	A6
Je voys, je viens, mon cœur	3	Gascongne	A6
Joie et douleur, mon ami	4	Ysore	A9
Jouons beau jeu	4	Du Bar	C2
Jouyssance vous donneray	4	Sermisy	A22

La belle aronde	4	Le Jeune	C4
La guerre	4	Janequin	C4
Laissez cela	4	Janequin	C4
Laissiés parler, laissiés dire	3	Anonyme	A17
La jalousie	5	Janequin	C8
Laissez moy planter le may	4	Bouteiller	A6
La jeune dame s'en va au moulin	3	Willaert	C5
La la la je ne l'ose dire	4	Certon	C1 - C3 - A10 - A18 - A25

La la la l'oisyllon du bois	4	Mouton	**C4 - C2 - A6**
La la maistre Pierre	4	Sermisy	**A1**
La la maistre Pierre	2	Gero	**C5**
La loy d'honneur	4	Gentian	**A10**
L'amour de moy si est enclose	4	Anonyme	**C2 - A6**
L'amour de moy si est enclose	3	Anonyme	**A6**
L'amour de moy si est enclose	3	Richafort	**C5**
L'amour, la mort et la vie	4	Janequin	**A1**
Languir me fais	4	Sermisy	**C6**
La nuict froide et sombre	4	Lassus	**C4**
La peine dure	4	Gentian	**C2**
La plus belle de la ville	4	Janequin	**C8 - C1**
L'ardent amour	4	Crecquillon	**C2**
La rose fleurie	4	De Bussy	**A2**
La rousée du mois de may	3	Willaert	**C5**
La rousée du joli mois de may	4	Planson	**C1**
Las il fauldra	4	Anonyme	**A5**
Las il n'a nul mal	4	De Bussy	**A1**
Las je me plains	4	Bertrand	**C4**
Las je m'y plains	4	Sermisy	**A1**
Las je n'eusse jamais pensé	4	Costeley	**C4 - C1 - A4**
Las je n'eusse jamais pensé	1	Chardavoine	**A4**
Las je n'yray plus	4	Costeley	**C4 - C1**
Las où vas-tu sans moy	4	Le jeune	**C4 - C1**
Las que crains-tu amy	4	Janequin	**C8 - A21**
Las que me sert	2	Sweelinck	**C4**
Las que te sert	4	Legendre	**A10**
Las s'il convient	4	Certon	**A10**
Las viens moy secourir	4	Janequin	**C8 - C1**
La terre les eaux va buvant	4	Costeley	**C4 - A4**
La teste m'y fait si grant mal	4	Anonyme	**A18**
La tueras-tu	4	Bruhier	**C2**
L'autre jour m'en chevauchais	4	Loyset Compère	**C2**
Lautrier priay de danser	4	Costeley	**C4**
L'aveuglé dieu	4	Janequin	**C8**
Layras-tu cela Michault	4	Bon Voisin	**A10**
Le bon espoir	4	Anonyme	**A5**
Le caquet des femmes	4	Janequin	**C8**
Le chant de l'alouette	4	Janequin	**C4 - C1**
Le chant de l'alouette	5	Le Jeune	**C4**
Le chant des oiseaux	4	Janequin	**C4 - C1**
Le chant des oiseaux	3	Gombert	**C6**
Le chant du rossignol	4	Janequin	**C4 - C1**
Le chant du rossignol	5	Le Jeune	**C4**
Le cœur est bon	4	Sermisy	**A22**
Le cœur loyal	4	Bertrand	**C4**
Le content est riche	4	Sermisy	**C2**
Le dieu d'aimer	4	Anonyme	**C2**
Le feu, l'air, l'eau, la terre	4	Le Jeune	**A12**
Le grand désir d'aimer me tient	3	Mouton	**C5**
Le grand désir d'aimer me tient	3	Loyset Compère	**C3**
Le perier qui charge	4	Anonyme	**A6**
Le petit enfant amour	1	Chardavoine	**A4**
Le rossignol	5	Lassus	**C6**
Les bourguignons	2	Layolle	**C5 - A16**
Les cris de Paris	4	Janequin	**C4**
Les rodiens adoroyent le soleil	4	Mauduit	**C4**
Le souvenir d'aymer me tient	5	Millot	**A2**
Les trois filles de Paris	4	Orto	**C2**
Les yeux bandés	4	Vermont	**A21**
Le temps qui court	2	Gero	**C5**
Le voulez-vous	4	Jacotin	**A7**
L'hiver sera et l'été	2	Villiers	**C5**
Lieux que j'ay tant aimez	4	Bonnet	**C4**
L'œil dict assez s'il estoit	4	Colin	**A10**

L'œil est à vous	4	Passereau	**C3**
L'œil trop hardy	4	Cadéac	**A10**
Longtemps y a que je vis	4	Dulot	**A26**
Lorsque Leandre amoureux	5	Guédron	**A13**
Lorsque le trait	2	Sweelinck	**C4**
Lorsque mouroy de t'aymer	4	Courville	**A1**
L'ort villain jaloux	4	Ninot le Petit	**A15 - A20**
Lourdault lourdault	4	Compère (Ninot le Petit ?)	**A6**
L'un apreste la glu	3	Le Jeune	**C4**
Ma bouche rit	4	Duboys	**A9**
Maintenant resjouyssons nous	4	Janequin	**A5**
Mais qui pourrait être	3	Lassus	**C4 - C6**
Maîtresse il faut bien un jour	4	Le Jeune	**C4**
Ma maîtresse est toute angelette	4	De La Grotte	**C4 - A4**
Ma mère hélas	4	De La Rue	**C4**
M'amie un jour	3	Anonyme	**C5**
M'amie un jour	2	Gardane	**C5**
Ma peine n'est pas grande	4	Janequin	**C1 - A1**
Ma petite colombelle	1	Chardavoir	**A4**
Marchands qui traversez	2	Sweelinck	**C4**
Margot, labourez les vignes	4	Arcadelt	**C1 - C3 - A2 -A25**
Mari je songeai l'autre jour	4	Jacotin	**A11 - A18**
Mauldicte soit	4	Sermisy	**A22**
Me levai par un matin	4	La Fage	**C2**
Mignonne allons voir si la rose	4	Costeley	**C4 - C1 - A4**
Mignonne allons voir si la rose	1	Chardavoir	**A4**
Mignonnette	4	Le Blanc	**C5**
Mille regrets	4	Josquin	**A25 - C4 - C1 - C3 - DES2**
Mirelaridon	4	Le Heurteur	**A7**
Moins je la veux	4	Mittantier	**A3**
Mon ami m'avait promis	4	Ninot le Petit	**C2**
Mon amitié toujours	4	Arcadelt	**A10**
Mon cœur gist toujours	4	Sermisy	**A5**
Mon cœur se recommande à vous	4	Lassus ?	**C1 - C3 - A25**
Mon cœur se recommande à vous	2	Le Blanc	**C5 - A19**
Mon cœur se recommande à vous	3	Castro	**C5 - A19**
Mon cœur se recommande à vous	5	Lassus	**A19**
Mon Dieu que ma maîtresse est belle	4	Bertrand	**C4**
Mon mari m'a diffamée	4	Willaert	**A20**
Mon père et ma mère	4	Bonnet	**A1**
Mon père m'a tant battu	3	Hesdin	**C3**
Mon petit cœur n'est point à moy	2	Le Heurteur	**C4 - A14**
Mon petit cœur n'est point à moy	4	Anonyme	**A20**
Mon plaint soit entendu	3	Arcadelt	**C3**
Mon triste cueur	4	Jacotin	**A10**
Mort et fortune	2	Gero	**C5**
Mort sans soleil	4	Boyvin	**A1**
Musiciens qui chantez	4	Guyon	**C2**
M'y levay par un matin	4	Guyard	**A6**
M'y levay par un matin	4	Janequin	**A6**
N'aimez jamais une vilaine	4	Févin	**C2**
Nature a fait	4	Roquelay	**A9**
Nature ornant la dame	4	Janequin	**C4 - A4**
Ne sais pourquoi votre grâce	2	Gero	**C5**
Nos bergers et nos bergères	4	Anonyme	**C2**
Nostre vicaire un jour de feste	4	Le Jeune	**C4**
Nostre vicaire un jour de feste	4	Le Heurteur	**A10**
Notre dince, mon compère	4	Anonyme	**A9**
Nous étions trois compagnons	4	Anonyme	**C2**

Nous étions trois jeunes filles	4	Planson	**C1**
Nulle oraison	4	Anonyme	**A21**
Nymphes des bois (Déploration de Jehan Ockeghem)	5	Josquin	**C6**
O beauté vainement	4	Anonyme	**A1**
O beaux yeux qui sçavez	4	Planson	**A1**
O cœur ingrat	4	Certon	**C2**
O comme heureux	4	Certon	**C2**
O cruaulté	4	Janequin	**A26**
O doux parler	8	Lassus	**A4 - C5**
O doux plaisir	4	Bertrand	**C4**
O doux regard	4	Gardane	**A1**
O longs filets de sang	4	Didier Le Blanc	**C4**
O mes amis, n'ayez compassion	4	Mornable	**A10**
On a mal dit de mon ami	3	Févin	**C5 - A9**
On en dira ce qu'on voudra	3	Sermisy	**C5**
On le m'a dict	4	Certon	**A26**
Onques amour ne fut	4	Grenier	**A10**
On vous est allé rapporter	4	Janequin	**C8**
Or à ce jour, le vert mai	4	Goudimel	**C2**
Or est venu Noël	5	Certon	**C2**
Or n'ay je plus	4	Bourguignon	**A10**
Or regarder dy quou vilain	4	Santerre	**C2**
Or suis-je bien au pire	3	Willaert	**C5**
Or suis-je prins	4	Gombert	**C6**
Or sus, or sus	4	Janequin	**C5**
O temps divers	4	Lassus	**C4**
O temps qui es vainqueur	4	Gentian	**C3**
O triste adieu	4	Certon	**C2**
Oui de beaux faites lui chère	4	Anonyme	**A9**
Ou mettra l'on ung baiser	4	Janequin	**C8**
Ouvrez moy l'huis	4	Janequin	**C4 - C8 - C1**
O vous, beaux yeux	4	Regnard	**C5**
Par fin despit je m'en iray	3	Janequin	**C8**
Par mon défaut tout seul tu n'es	4	Lupi	**C2**
Par ton défaut en langueur	4	Lupi	**C2**
Par ton départ	4	Courtois	**A10**
Par ton parler n'auras	4	Mittantier	**A10**
Par un matin	4	Planson	**C1**
Passions et douleurs	4	Pagnier	**A10**
Pastourelle jolie	4	Anonyme	**C2**
Pauvre cœur tant il m'ennoie	2	Gero	**C5**
Pauvre cœur tant il m'ennuie	4	Anonyme	**A9**
Pensé n'eusse de ma vie	4	D. Lupi 2d	**C2**
Pensez de faire garnison	3	Anonyme	**C5**
Perdre le sens	5	Le Jeune	**C4 - C1**
Perdre rien plus	4	Le Jeune	**C4**
Petit cœur franc et gratieux	4	Anonyme	**A5**
Petite camusette	6	Josquin	**C4**
Petite camusette	3	Josquin (= Févin)	**C5**
Petite damoiselle	4	Du Tertre	**C2**
Petite fille sans souci	4	Du Tertre	**A11 - A10**
Petite folle	4	Lassus	**C4**
Petite nymphe folastre	4	Janequin	**C4 - A4**
Petite nymphe folastre	4	Regnard	**C4 - A4**
Pis ne me peult venir	5	Crecquillon	**A28**
Plaindre l'ennuy de la peine	4	Hesdin	**A1**
Plaine de dueil	5	Josquin	**DES2**
Pleust à dieu que feusse arrondelle	4	Janequin	**C8**
Plusieurs regretz	5	Josquin	**DES2**
Plus ne me chault	4	Layolle	**A5**
Plus revenir ne puis vers toy	4	Lupi	**A10**

Possible n'est d'être amoureux	4	Lupi	**A10**
Pour avoir fille en mariage	4	Marcadé	**C2**
Pour faire amour plus	4	De Marle	**A10**
Pourquoi les chans musiciens	5	Le Jeune	**C4**
Pourquoi non	4	De La Rue	**C2 - DES2**
Pourquoy donc ne fringuerons-nous	4	Passereau	**A1**
Pourquoy tournez-vous vos yeulx	4	Janequin	**C8**
Pour un plaisir	4	Sermisy	**C4 - C3 - A8 - A25**
Pour un plaisir	4	Crecquillon	**A22**
Pour voir ensemble et les champs	4	Regnard	**A4 - A12**
Pour vous donner	4	Allaire	**A21**
Prest est mon mal	2	Verdonck	**A16**
Prince la France te veut	6	Du Caurroy	**A1**
Prince la France te veut	5	Le Jeune	**A1**
Puisque de vous je n'ay	4	Sandrin	**C2 - A2 - A26**
Puisque donc ma maîtresse	4	François	**A21**
Puisqu'elle a mis à deux	4	Sermisy	**A20**
Puisque le ciel veut ainsi	4	Planson	**A1**
Puisqu'en deux cueurs	4	Anonyme	**A8**
Puisqu'il convient	4	Heylanus	**A22**
Puisqu'il faut désormais	5	Guedron	**A13**

Quand ce beau printemps	4	De La Grotte	**C4 - C3 - A4 - A25**
Quand ce beau printemps	1	Chardavoine	**A4**
Quand chanteras	4	Anonyme	**A21**
Quand il survient	4	De La Rue	**DES2**
Quand j'apperçoy	4	Goudimel	**C4 - A4**
Quand j'ay esté	4	Janequin	**C8**
Quand je bois du vin claret	3	Janequin	**C8**
Quand je bois du vin claret	2	Gero	**C5**
Quand je bois du vin claret	4	Anonyme	**C5 - A25**
Quand je congneu en ma pensée	4	Sandrin	**A5 - A3**
Quand je me trouve	4	Arcadelt	**A10**
Quand j'estois caressé de vous	7	Du Caurroy	**A1**
Quand j'estois libre	1	Chardavoine	**A4**
Quand je te veux raconter	4	De La Grotte	**A1**
Quand je vous aime	4	Arcadelt	**A10**
Quand la bergère va aux champs	4	Santerre	**C2**
Quand le berger	4	Costeley	**C4 - C1 - A25**
Quand l'ennuy fâcheux	4	Costeley	**C4 - C1 - A25**
Quand ma maîtresse rid	4	Costeley	**C4**
Quand me souvient	4	Anonyme	**A11**
Quand mon mari	3	Castro	**C5**
Quand mon mari	4	Lassus	**C4 - C1 - C6**
Quando dormive	4	Anonyme	**A11**
Quant ung bien	4	Sandrin	**A3**
Que de passions et douleurs	4	Costeley	**C1 - A25**
Que dis-tu que fais-tu	8	Lassus	**C4 - A4**
Que feu craintif	4	Berchem	**A10**
Que n'est-elle auprès de moi	4	Certon	**C1 - A1**
Qu'en tout endroit	4	Bertrand	**C4**
Qu'est-ce d'amour	4	Janequin	**C8**
Qu'est devenu ce bel œil	3	Le Jeune	**C4 - C1**
Que vaut Catin	5	Costeley	**A2**
Qui bien se mire	4	Lassus	**C4**
Qui cest celluy	3	Anonyme	**A17**
Qui dire peult	4	Mauduit	**C4**
Qui dort icy	4	Lassus	**C4**
Qui la dira	5	Willaert	**A28**
Qui ne regrettoit	4	Mouton	**C2 - A15**
Qui se pourrait plus désoler	4	Sermisy	**C1 - A10**
Quitte le monde	4	Lassus	**C4**
Qui veut aimer	3	Jacotin	**C5**
Qui veut chasser une migraine	4	Bataille	**C3 - A13**

Qui veult d'amour	4	Janequin	**C8**
Qui veult entrer en grâce	4	Anonyme	**A5**
Qui vouldra scavoir	4	Sandrin	**A10**
Qui vouldra voir	4	Janequin	**C4 - A4**

Ramonnes moy ma cheminée	4	Hesdin	**A7 - A10**
Réconfortez le petit cueur de moy	4	Janequin	**C8**
Réjouissez-vous bourgeoises	4	Mouton	**C2**
Rececy venir printans	5	Le Jeune	**C4**
Réveillez-moi mon bel ami	4	Garnier	**A10 - A11**
Réveillez-vous c'est trop dormy	4	Janequin	**C8**
Réveillez-vous jeunes dames	4	Anonyme	**A9**
Réveillez-vous Piccars	4	Anonyme	**A6**
Reviens vers moy	4	Lupi	**A10**
Rigoureux frein d'Amour	4	Bonnet	**C4**
Robinet se veult marier / Se tu t'en marias / Hélas pourquoy se mari on	3	Anonyme	**A6**
Rolet ara la tricoton / Maistre Pierre / La tricotée	3	Anonyme	**A6**
Rossignolet du bois	4	Gardane	**C2**
Rossignol mon mignon	4	Boni	**A1**
Rossignol mon mignon	5	Le Jeune	**A1**
Rozette	4	Sweelinck	**C6 - A12**

Saincte Barbe	4	Passereau	**A7**
Sans liberté que un bon	4	Magdelain	**A10**
Sçais-tu dire l'ave	4	Lassus	**C4**
S'ébahit-on si je vous aime	4	Le Jeune	**C4**
Secoues moy	4	Dambert	**A7**
Secourez moy	4	Gombert	**A26**
Si celle la qui oncques	4	Janequin	**C4**
Si de nouveau j'ay nouvelles couleurs	4	Conseil	**A26**
Si Dieu voulait	4	Janequin	**C8 - C1**
Si fort que votre oeil	4	Le Jeune	**C4**
Si j'ai du bien	2	Gardane	**C5**
Si j'ai du mal maulgré	4	Sermisy	**A10**
Si j'ai esté vostre amy	4	Janequin	**C4 - A20**
Si j'ai eu du mal ou du bien	2	Anonyme	**C5**
Si j'ai eu du mal ou du bien	3	Ysore	**C5**
Si je trépasse	4	Régnard	**C4 - A4**
Si la nature	4	Anonyme	**A21**
Si le lien se voit deffait	4	Le Jeune	**A1**
Si mon malheur	4	Le Pelletier	**C4 - C5 - A3 - A14**
Si mon travail	4	Sandrin	**A10**
Si par fortune avez mon cœur	4	Certon	**C4**
Si pour aymer	4	Sandrin	**A3**
Si vous l'aves	4	Janequin	**A7**
Si vous n'êtes en bon point	4	Lassus	**C4**
Sors de ton lit paré	4	Du Caurroy	**C4**
Sortez mes pleurs	5	De Monte	**A28**
Soubz les branches d'un beau may / Jolis mois de may/ En la rousée de may	3	Anonyme	**A6**
Souffrir me convient	5	Gombert	**C6**
Souvent amour me livre	2	Le Pelletier	**C4 - C5 - A14**
Souvent amour me livre	4	Le Heurteur	**C4**
Soyons joyeux sur la plaisant' verdure	4	Lassus	**C1 - C6**
Sur la rousée fault aller	4	Passereau	**A1**
Sur l'aubépin qui est en fleur	4	Janequin	**C8**
Sur la verdure	4	Clemens non Papa	**C3**
Sur le joli jonc	4	Passereau	**A11**
Sur moy seigneur	4	Bertrand	**C4**

Sur tous regrets	2	Gero	C5
Sur tous regrets	3	Pipelare	DES2
Sus debout gentilz pasteurs	4	Costeley	C4
Suzanne un jour	5	Millot	A1
Suzanne un jour	4	D. Lupi 2d	C2
Ta bonne grâce	2	Gardane	C4 -A14
Ta bonne grâce	4	Roquelay	A8
Taire et souffrir	4	Crecquillon	C2
Tant que vivray	4	Sermisy	C1 - C2 - A26
Tant que vivray	2	Gero	C5
Tel en médit	4	Mittantier	C5 - A10
Tel qu'un petit aigle	4	De La Grotte	C4 - A4
Tirez soudain	4	Le Moyne	A2
Tous compagnons	4	Anonyme	A9
Tous les regrets	4	Brumel	C2
Tout ce qu'on peut en elle veoir	3	Castro	C5
Tout ce qu'on peut en elle veoir	4	De Rore	A1
Tout d'un accord	4	Vassoris	A20
Toutes les nuictz	4	Janequin	C4 - C1
Toutes les nuictz	4	Costeley	A26
Tout plain d'ennuy	3	Appenzeller	A17
Troys jeunes bourgeoises	4	Le Heurteur	A6
Trut avant, il faut boire	3	Richafort	C5
Tu as tout seul Jhan Jhan	4	Janequin	C8 - C1 - C3 - A25
Tu as tout seul Jhan Jhan	4	D. Lupi 2d	C2
Tu as tout seul Jhan Jhan	5	Sweelinck	C6
Tu disais que j'en mourrais	4	Sermisy	C2
Tyrcis vouloit mourir	4	Anonyme	A1
Un amoureux	3	Bruhier	C5
Un bien non débattu	3	Le Jeune	C4
Un bien petit de près	5	Lassus	A26
Un bon vieillard	4	Certon	A10
Un compaignon gallin gallant	4	Passereau	A18
Un enfant du ciel nous est né	4	Du Caurroy	C4
Une belle espousée	4	Janequin	A7
Une fillette bien gorrière	4	Clemens non Papa	A7 - A10 - A22
Une puce j'ai dedans l'oreille	4	Le Jeune	A12
Un jeune moine	4	Lassus	C4
Un jour Colin	4	Janequin	A7 - A9
Un jour estant seulet	5	Le Jeune	A1
Un jour que Madame dormait	4	Janequin	C1
Un jour Robin allait aux champs	4	Sermisy	C2
Un jour un gallant	4	Certon	A9
Un jour vis un foulon	4	Lassus	C4
Un laboureur	4	Certon	A10
Un mari sa femme bat tant	4	D. Lupi 2d	C2
Un moins aimant	4	Certon	C2
Un peu plus haut	4	Passereau	A9
Un seul désir ma volente	4	Mornable	A10
Va mirelidrogue	4	Passereau	A11
Va-t-en regret	3	Compère	DES2
Vecy la dance barbary liry	4	Vaqueras (Compère ?)	A6
Ventz hardis et legiers	4	Janequin	C8
Vénus est par cent mille noms	4	Costeley	C4 - A4
Vion, viette	4	Sermisy	A5 - A9
Vive la marguerite	3	Anonyme	A9
Vive la serpe et la serpette	4	Sermisy	A2
Vivons folastres vivons	4	Janequin	C8
Vivons mignarde en noz amours	4	Bertrand	C4
Voici du gay printans	4	Le Jeune	C4

Photocomposition, Photogravure et Impression :
J.-N. MARTIN, TOURS

Maquette de couverture : Atelier Paul BERTRAND

Graphie musicale : Jean-Pierre OUVRARD

ISBN 2-904173-00-5. ASSECARM Bourgogne - ISBN 2-904174-00-1. ASSECARM Ile de France

N° d'Imprimerie : 5110 - Dépôt Légal : 3ème trimestre 1982

La vie chorale de notre pays connaît un essor considérable. Les organismes dont la vocation est d'aider à la promotion de ce renouveau proposent des activités de formation et de perfectionnement. Mais ils se doivent également de mettre à la disposition d'un public de plus en plus motivé des outils appropriés d'information et de documentation.

C'est dans ce but que le Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris éditait en 1981 un «Guide de l'édition de musique chorale».

Voici maintenant ce «Guide pratique de la Chanson polyphonique française du XVIeme siècle», édité en commun par le Centre d'Art Polyphonique de Bourgogne et le Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris.

Avec cette publication, les deux Centres souhaitent inaugurer une collection d'études consacrées chacune à un problème particulier de répertoire, de style, d'interprétation.... L'ambition de cette série d'ouvrages est claire et bien délimitée: sur chaque sujet choisi, faire appel à un spécialiste reconnu, et lui demander de condenser, dans une synthèse d'accès facile, tout ce qui peut guider et éclairer le Chef de chœur -qu'il soit professionnel, enseignant, ou amateur- dans sa pratique quotidienne de l'art choral.

Jean-Pierre Ouvrard, Maître-Assistant au Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, fait ici l'inventaire des questions de fond que doit se poser tout interprète de la Chanson Française du XVIeme siècle: plutôt que d'y apporter des réponses décisives, il préfère aider chaque interprète à apporter sa réponse personnelle, à la lumière de l'état actuel des recherches: exécution en grand ou en petit ensemble? «a cappella» ou avec instruments? primauté de la musique ou du texte? problèmes d'interprétation concernant le tempo, le rythme, les phrasés, les altérations, l'ornementation... toutes ces questions sont posées très concrètement à l'aide de nombreux exemples musicaux. En outre, grâce à une documentation fournie sur les étapes historiques de la chanson de la Renaissance, sur ses différents genres, sur les sources, sur les éditions modernes, tant musicologiques que pratiques, et grâce à une abondante liste de titres, l'interprète sera en mesure d'enrichir et de renouveler considérablement son répertoire.

Prix : 50 F T.T.C.